

TEATRO E POLÍTICA

**ORGANIZADORES:
ALEXANDRE VILLIBOR FLORY
PRISCILA MATSUNAGA**



Pedro & João
editores

TEATRO E POLÍTICA

GT DA ANPOLL DRAMATURGIA E TEATRO

Alexandre Villibor Flory
Priscila Matsunaga
Organizadores

TEATRO E POLÍTICA

GT DA ANPOLL DRAMATURGIA E TEATRO

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Os artigos que compõem esse livro foram avaliados pelos pares e aprovados para publicação

Alexandre Villibor Flory; Priscila Matsunaga [Orgs.]

Teatro e política. GT da Anpoll dramaturgia e teatro. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. 369p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-85-7993-876-4 [Impresso]

978-85-7993-877-1 [Digital]

1. Teatro. 2. Política. 3. GT da Anpoll. 4. Dramaturgia. I. Título.

CDD – 370

Capa: Petricor Design

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luis Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2022

LIVRO TEATRO E POLÍTICA

Seção 1 – Momentos da dramaturgia brasileira

Seção 2 – Teatro e política em perspectiva histórica

Seção 3 – Análise de encenações contemporâneas

Seção 4 – Dramaturgias de fora vistas de dentro

Seção 5 – Relatos de experiências

Sumário

Prefácio	11
Priscila Matsunaga Alexandre Villibor Flory	
Seção 1 - Momentos da dramaturgia brasileira	
<i>O voto feminino</i>, de Josefina Álvares de Azevedo: a demanda sufragista e a crise do drama burguês no Brasil em fins do século XIX	19
Valéria Andrade	
<i>Panorama do fascismo</i>: a dramaturgia de Oswald de Andrade em uma cena	47
André Dias Frederico van Erven Cabala	
Entre pecados, silêncios e chamadas: o corpo feminino sob coação política na dramaturgia de Clarice Lispector	65
Alana Regina Sousa de Menezes Wagner Corsino Enedino	
Seção 2 - Teatro e política em perspectiva histórica	
Teatro de Arena, Boal, Brasil: entre farsas e alegorias	97
Priscila Saemi Matsunaga	
Sintomas e rupturas: modernidade e política teatral em Curitiba	117
Walter Lima Torres Neto	

Seção 3 – Análise de encenações contemporâneas

O avesso do claustro, o avesso do drama: uma abordagem épica para uma forma-homenagem 151

Alexandre Villibor Flory
Camila Hespanhol Peruchi

Reescritas políticas na cena contemporânea: navegando na *Odisseia* da Cia. Hiato 185

Ricardo Augusto de Lima
Sonia Pascolati

Escritas e usos dos corpos, autoficção e decolonização: somos todos filhxs de Medeia! 213

Martha Ribeiro

Teatro e Memória: uma análise de *Caranguejo Overdrive* 237

Gabriela Lírio

Seção 4 – Dramaturgias de fora vistas de dentro

***Ricardo III está cancelada*, de Matéi Visniec: quando o teatro desafia a censura** 255

Sonia Pascolati

A poética da “marronagem” de Kossi Efoui na peça *Le Carrefour* 275

Maria da Glória Magalhães dos Reis

Reflexões sobre nazifascismo em *Conversas de refugiados*, de Bertolt Brecht 297

Elizabete Sanches Rocha

Seção 5 – Relatos de experiências

<i>Inês&Nós: Leitura Performativa Gamificada, Formação de Professores Leiautores e o Mito de Inês de Castro</i>	321
Valéria Andrade Marcelo Alves de Barros Leandro de Sousa Almeida	
Teatro para ser queimado: Julian Boal em conversa com Priscila Matsunaga	349
Transcrição de Alexandre Flory	
Sobre as autoras e os autores	363

Prefácio

A noção de que “toda manifestação humana é política” busca chamar a atenção para a responsabilidade dos atos de cada um nos rumos do mundo. Em sua abrangência, a noção, conforme formulada, incomoda pelo relativismo abstracionista que, no pior dos casos, pode levar ao conformismo e à paralisia.

No campo dos estudos teatrais, é antiga a discussão em torno da relação entre teatro e política. Muitas vezes, ela é interrompida, ou considerada inócua, com o argumento de que todo teatro é político – sendo assim, a relação deixaria de ser histórica e crítica, tornando-se constitutiva e pacífica. Entretanto, as mediações entre teatro e política vão muito além do que se entende sob a designação de “teatro político”. Com esses rápidos exemplos, esperamos mostrar que a relação entre teatro e política é complexa, não podendo ser reduzida a fórmulas ou conceitos predefinidos. Exige, pelo contrário, uma revisitação teórica, prática e histórica.

Pensando como o campo dos estudos em Dramaturgia e Teatro pode colaborar com a questão, o presente livro apresenta resultados de projetos de pesquisas sobre o tema, realizados pelo Grupo de Trabalho da ANPOLL Dramaturgia e Teatro entre os anos de 2018 e 2021. É importante ressaltar o caráter plural e coletivo desse processo, que culmina na publicação do presente livro: trata-se de pesquisadores ligados à pós-graduação, graduação e extensão universitária das mais variadas regiões do Brasil, com suas especificidades e demandas próprias. Esses pesquisadores partem de perspectivas teóricas, metodológicas e práticas também diversas, propondo diálogos e interlocuções produtivos.

O processo se inicia com a escolha do tema de pesquisa conjunta do período, seguido por encontros e seminários nos quais o desenvolvimento das pesquisas é apresentado e discutido; o livro

é um dos momentos de publicização desse processo. A complexidade das questões envolvendo o tema *Teatro e Política*, esboçadas acima, encontra materialização nessa variedade de vozes e posições. É necessário tentar se fazer ouvir em tempos de regressão imposta nos mais diversos níveis da vida social, quando se precisa lutar até mesmo pelo que é ou não é dizível, ou pensável.

Para sermos mais específicos, na primeira seção deste livro há contribuições que desdobram a temática pela análise de textos dramaturgicos representativos da história teatral brasileira – sendo representativos até mesmo do esquecimento que os cerca, tanto crítico quanto histórico. O primeiro capítulo trata da luta de algumas mulheres pelo direito sufragista no Brasil oitocentista, por meio da peça *O voto feminino*, de Josefina Álvares de Azevedo. O capítulo mostra como, na luta pelo direito das mulheres, a autora precisou inovar na forma teatral, realizando um drama de conversação que já não cabe na rígida normatização do gênero.

O segundo capítulo toma como tema o teatro de Oswald de Andrade, a partir de uma sua dramaturgia pouco conhecida e debatida, *Panorama do fascismo*. Entre outras questões, esse esquete traz ao nível da forma a representação da espetacularização cinematográfica do totalitarismo nazifascista daquele período, em chave satírica, o que não é pouca coisa. O terceiro capítulo, por sua vez, dá visibilidade a uma incursão dramaturgica de Clarice Lispector, intitulada *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, que consegue a proeza de colocar em primeiro plano cênico e dramaturgico a mulher aprisionada, silenciada e, por fim, aniquilada.

O que há de comum nos três capítulos dessa seção é, em primeiro lugar, o fato de tematizarem textos pouco conhecidos e de repercussão crítica restrita, apesar de sua qualidade. Nos três casos, há questões relativas à elaboração formal da dramaturgia para dar conta dos temas discutidos, os quais vão muito além de demandas subjetivas ou individuais: o voto da mulher no século XIX, o silenciamento sistemático da mulher no século XX e a dinâmica do fascismo. Trata-se de questões pertinentes em meio a tantos retrocessos que vivenciamos nos últimos anos.

Na sequência, a segunda seção discute a relação Teatro e política em perspectiva histórico-crítica, não por meio de uma dramaturgia específica, mas por grupos e espaços que articulam e sedimentam experiências fundadoras para se pensar e fazer teatro político no Brasil. Não é exagero dizer que a história do teatro brasileiro deve muito ao vasto campo de atuação do Teatro de Arena de São Paulo, objeto do primeiro capítulo. A partir de um processo de modernização teatral já em curso desde os anos 1940, no Arena se discutem novas formas de organização do trabalho teatral em termos de criação de novas dramaturgias nacionais e de uma cena brasileira, organizado por processos colaborativos, especialmente a partir de 1956. Os operários, camponeses e estudantes passam a ser interlocutores, impondo-se como questão para o teatro, interessada não apenas em abastecer um aparelho teatral bem estabelecido, mas também, e, sobretudo, em discutir a função social do teatro.

O segundo capítulo dessa seção discute a modernidade e a política teatral em Curitiba, articulando-se produtivamente com o predecessor, mas variando o ângulo para outro espaço, fora do eixo Rio-São Paulo. A noção de modernidade teatral é discutida em profundidade, em termos históricos, para depois ser mobilizada em face à atuação do Teatro de Comédia do Paraná, nos anos 1960, discutindo seus desafios, suas realizações e suas limitações.

Em seguida, a terceira seção traz o debate para o cenário contemporâneo, analisando quatro peças encenadas recentemente, a partir de entradas críticas diversas para abordar a mediação entre teatro e política. O primeiro capítulo estuda a encenação de *O avesso do claustro*, da Cia do Tijolo. O grupo tem como uma de suas linhas de trabalho revisar e atribuir sentidos críticos às ações e à vida de figuras representativas da história brasileira, como fez com Patativa do Assaré e, nessa peça, com o “bispo vermelho” Dom Helder Câmara, numa espécie de ‘poética política’ do grupo, sob a perspectiva do teatro dialético.

O segundo capítulo aborda reescritas políticas na cena contemporânea: navegando na *Odisseia* da Cia. Hiato. O capítulo

constitui-se como exemplo de uma escritura crítica performativa, que leva em conta as especificidades do objeto para sua elaboração e que pretende registrar parte das vivências dos autores ao assistir à encenação. Trata-se mais de uma experiência cênica compartilhada, do que, propriamente, uma análise. O percurso do capítulo acompanha três eixos norteadores da recepção: os modos performativo, interativo e metateatral. O mergulho subjetivo não perde de vista, no entanto, a lição das determinantes sociais de nossas experiências pessoais qualifica e aprofunda essa visada.

O terceiro capítulo dessa seção faz uma leitura da encenação de *Filhos de Medeia*, dirigida por Marco André Nunes, texto de Carolina Lavigne. Seu interesse repousa na discussão da noção de experiência autoficcional e de escritas de intimidade “enquanto dispositivos para processos de decolonização”, nas palavras da autora. Essa abordagem cênica faz com que surjam novas maneiras de intervir no mundo, a partir de um corpo que é permeado tanto pelos efeitos de forças externas – políticas, sociais –, quanto por impulsos subjetivos. Com isso, a encenação ganha uma potência política, haja vista a mobilização dos participantes, propondo novos modos de subjetivação.

Por fim, o último capítulo dessa seção faz uma análise de *Caranguejo Overdrive*, de Pedro Kosovski, também dirigida por Marco André Nunes. O capítulo, porém, se inicia pelo avesso, a censura da encenação da peça em 2019 pelo CCBB, sob a orientação da guerra cultural travada pelo governo Bolsonaro e a manifestação e ato político que a classe artística realizou diante do CCBB para romper o silêncio com que a instituição censurara a obra. De certo modo, isso fez com que a discussão estética rompesse os limites estreitos do campo cultural e fosse às ruas, discutindo e fazendo política. A peça propõe uma revisão histórica do continente “em uma luta contra as forças colonizadoras”, nas palavras da autora.

A quarta seção se dedica ao estudo da relação entre teatro e política em autores estrangeiros. No primeiro capítulo, a peça *Ricardo III está cancelada ou Cenas da vida de Meierhold*, de Matéi

Visniec, é abordada tanto a partir de sua estrutura interna como de sua operação externa, a última devido à censura que sofreu. A produção literária do autor foi censurada por 10 anos pelo regime ditatorial de Nicolae Ceausescu, até 1987, quando obtém asilo político na França. A estrutura formal da peça é marcada pela fragmentação, pela intertextualidade e pelo metateatro. A dramaturgia em questão organiza-se em torno de dados da biografia de Meierhold, na história da União Soviética e em um intertexto com Ricardo III, de Shakespeare. Será, justamente, pela elaboração estética de figuras históricas, como a do encenador russo e de Stálin, que se evidenciará a força do teatro como resistência à censura, dimensionando o cunho político da produção do autor.

O capítulo seguinte tem como objeto a dramaturgia *Le Carrefour*, de Kossi Efoui, de Togo. O autor discute, nessa obra, as bases para o que ele mesmo chamou de uma “poética da marronagem”, em vez de termos que qualifiquem o teatro como engajado, militante, de resistência ou popular. A marronagem é um termo que o autor ouviu no Haiti para se referir a estratégias de resistência como, por exemplo, fingir se converter ao catolicismo para tão somente retomar o panteão vodú com nomes de santos cristãos, manter as tradições. A peça traz uma imagem poética e crítica de um regime totalitário, seja o de Togo de 1990, seja o do Brasil da atualidade.

No capítulo que fecha essa seção, o assunto é o texto *Conversa de refugiados*, de Bertolt Brecht, apenas recentemente publicado no Brasil. O capítulo discute o modo pelo qual esse texto dá voz a excluídos da história, no caso, exilados e refugiados forçados a esse estado por imposição do nazismo, cuja relação com o cenário contemporâneo é aterrorantemente afim, algo que está no ponto de fuga do capítulo. Embora seja um autor bastante conhecido no Brasil, a obra de Brecht ainda está longe de estar aqui satisfatoriamente publicada, assim como a crítica a seus textos, de tal modo que o capítulo contribui para tentar diminuir essa lacuna.

Por fim, a última seção é formada por dois capítulos, que se constituem como relatos de situações práticas de ensino. O

primeiro deles relata uma experiência de uma leitura performativa gamificada no contexto de formação de professores *leiautores*, a partir do trabalho sobre o mito de Inês de Castro. Essa leitura performativa e política é realizada por meio de uma partida do jogo *Inês&Nós*. A leitura performativa pode levar leitores-performers e ouvintes ativos a saírem de uma posição passiva, para encetar atitudes em parceria, tendo no horizonte um fazer político.

Fechando a seção e o livro, temos uma entrevista cedida por Julian Boal, da ETP (Escola de Teatro Popular), para Priscila Matsunaga. A conversa, mais do que uma entrevista estruturada, gira em torno da história do ETP, dos seus desafios, de sua trajetória e do modo como a Escola se relaciona com os territórios com os quais interage, bem como com os movimentos sociais. Ao fazê-lo, a conversa também coloca em movimento conceitos fundamentais, como os de teatro político, teatro popular e teatro do oprimido, sem a pretensão de buscar uma normatização rígida para eles; pelo contrário, valorizam-se processos e localizações históricas específicas. Com isso, a entrevista torna-se uma contribuição essencial para o livro, oportunamente operando como um espaço crítico em que refluem várias das discussões prévias do livro, abrindo-as para os leitores.

Os organizadores agradecem à Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PLE-UEM) pelo financiamento para a publicação desta obra, por meio do Convênio PROAP/CAPES, processo 88881.595309/2020-01. Boa leitura.

Priscila Matsunaga
Alexandre Villibor Flory

Seção 1

Momentos da dramaturgia brasileira

***O voto feminino*, de Josefina Álvares de Azevedo:
a demanda sufragista e a crise do drama burguês
no Brasil em fins do século XIX¹**

Valéria Andrade

No primeiro semestre do ano de 1890, a encenação de *O Voto Feminino*, comédia escrita por uma jornalista e empreendedora social pelos direitos das mulheres, irrompe, com algum alarde, na cena teatral fluminense. Quando contemplada em retrospectiva, a estreia, seguida de brevíssima temporada de sete récitas, tem ares de *avant-première* longínqua, quase em surdina, e em miniatura, de uma eclosão autoral ruidosa ocorrida na cena urbana de São Paulo em 1969, protagonizada por um bloco de autoras de uma nova geração interessada em contar histórias de mulheres em espaços em que são vistas acontecendo – o palco.

Assombrando público e crítica com as montagens de *Fala baixo senão eu grito*, *À flor da pele* e *As moças*, a partir de textos de Leilah Assumpção (1943-), Consuelo de Castro (1946-2016) e Isabel Câmara (1940-2006), respectivamente, a irrupção da produção dramaturgica de autoria de mulheres em meados do século XX, integrada à então chamada *Nova Dramaturgia*, configurou um movimento revelador da maturidade do palco brasileiro àquela altura. Mais ainda: representou a expressão coletiva da competência autoral de mulheres-dramaturgas, impactando decisivamente no ressurgimento do movimento feminista no

¹ Este capítulo é uma versão atualizada do artigo “Militância sufragista e a peça de conversação no Brasil do século XIX: *O Voto Feminino*, de Josefina Álvares de Azevedo” (ANDRADE, 2010), incluindo também discussões apresentadas em “... falar do direito ao voto feminino no Brasil do século XXI ainda é preciso (?)” (ANDRADE, 2021c).

Brasil, ao entrecruzar o explicitamente social e político com a especificidade das demandas ligadas às relações de gênero e ao feminismo, que, então, ressurgiam na Europa e nas Américas – portanto, no Brasil (VINCENZO, 1992). Miravam-se elas, talvez sem saber, nas dramaturgas da geração fundadora desta nossa tradição de autoria de mulheres formada em meados do século XIX, cuja produção demarca, com frequência, processos de elaboração estética de tensões sociais oriundas do embate das relações de poder entre feminino e masculino, cujas consequências são tantas e tantas vezes trágicas, ainda hoje, para as mulheres brasileiras (ANDRADE, 2001b).

Ao longo dos quase oitenta anos entre uma irrupção e outra – da última década do século XIX à passagem entre as décadas de 1960-70 –, temos um processo histórico de avanços e recuos, feito de silêncios, impedimentos, resistências e afirmações que se misturam, se cruzam e às vezes se sobrepõem, entrecruzando-se quase sempre com rupturas, vozes de rebeldia e de desassombro, ao longo do qual se consolida a tradição da dramaturgia de autoria de mulheres nos sistemas literário e teatral brasileiros (ANDRADE, 2001b).

Entre os anos de 1855 e 1880, uma vasta produção dramatúrgica, com mais de vinte textos escritos com regularidade por Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), revelaria o propósito autoral deliberado de uma escritora: usar a linguagem formalizada em texto para teatro como estratégia de alargamento do seu mundo e do de suas contemporâneas, para fazer publicamente seus protestos e declarar reprovação quanto à discriminação e à desigualdade de direitos sociais vividas pelas mulheres brasileiras (RIBEIRO, 2020, p. 54-55). A autora também está a par da exploração sexual de mulheres negras e mestiças pelo homem branco no Brasil escravista, que denuncia e condena essa prática no drama *Cancros sociais* (RIBEIRO, 2020).

No ofício de escrever o Brasil em dramas e comédias, Maria Ribeiro encarregou-se da tarefa de desconfinar do domínio masculino a palavra escrita, para que esta seja lida, ouvida e, sobretudo, *vista* como matéria sonora viva e como ação virtual vivida

num palco, com potência para mudar vidas e ações humanas fora do palco. Ciente de sua contribuição à cultura teatral do seu país, Maria Ribeiro não fez ideia de estar, àquela altura, em trabalho de gênese de toda uma linhagem de mulheres-dramaturgas que, nos nossos dias de século XXI, mantêm vivo o ofício de escrever o Brasil em seus textos para a cena (ANDRADE, 2020).

A semente *sui generis* lançada por Maria Ribeiro em meados do Oitocentos em terras ao sudeste do então Império do Brasil retinha em si um processo germinativo de longa duração que iria proliferar, de fato, somente na geração seguinte à da semeadora. Em outras palavras, a travessia do lugar de espectadora/consumidora de teatro para o de autora/produtora de dramaturgia, iniciada por Maria Ribeiro na década de 1850, só seria feita por brasileiras da geração posterior à sua. Por quê? De um lado, em razão da onda de lubricidade do *teatro ligeiro*, que invadiria a cena brasileira a partir de 1865, barrando, por quase duas décadas, as iniciativas femininas voltadas à prática da escrita autoral para o palco, a par do que fizera Maria Ribeiro em adesão à sisudez da escola realista francesa na maior parte de sua produção. De outro lado, havia a onda emancipatória que começara a se formar na primeira metade do século e vinha, àquela altura, tornando-se mais robusta junto à nova geração de mulheres brasileiras (ANDRADE, 2001b).

Nascidas e educadas, em média, vinte e cinco anos mais tarde que Maria Ribeiro – portanto, em plena convivência com a demanda feminista, impulsionada pela militância de escritoras na imprensa –, muitas dessas autodenominadas *mulheres modernas*² iam à luta pela emancipação feminina, movimento que incluía, desde meados dos anos 1870, a ideia de que, além do magistério, todos os campos profissionais lhes seriam facultados, o das artes incluído, a par da interpretação teatral (BERNARDES, 1988) e, por

² Uso a expressão alusiva ao título da coletânea publicada em 1891 por Josefina Álvares de Azevedo, *A Mulher Moderna*. Reeditada como volume de abertura da *Coleção Escritoras do Brasil* (AZEVEDO, 2018), a coletânea ganhou nova edição em 2021, alusiva aos 130 anos de sua publicação original (AZEVEDO, 2021).

extensão, a escrita dramaturgica. Da afirmação feita na imprensa feminina em 1889 por Revocata de Melo (1860[1862]-1945) sobre a excelência do desempenho da atriz Apolônia Pinto (1854-1937), depreende-se que jornalistas brasileiras da época ainda acreditavam na função moralizadora do teatro, tanto quanto a defendiam (ANDRADE, 2001b). Nas palavras da autora, o percurso de glória no palco resultava, também, da afinidade entre intérprete e obra, criada por quem buscava “dar ao povo um manancial de educação moral, salientando com vivas cores toda a mácula deixada à sociedade pela corrupção, pelo vício, todo aplauso alcançado pela prática do bem” (MELO, 1889, p. 4).

Da militância na imprensa à escrita de textos para o palco, muitas brasileiras da geração seguinte à de Maria Ribeiro irmanaram-se em práticas autorais que fariam frutificar a semente lançada por ela, embora sem intenção de ordem programática em torno de uma ideia de continuidade, em que se conjugasse consciência coletiva de talento e de propósito para a formação da dramaturgia de autoria de mulheres. Acompanhando o movimento de inovação nas formas de pensar os modos de ser mulher em suas relações com o mundo, enfocando especialmente seus direitos nos vários espaços sociais – e tendo em conta marcos representativos como a encenação do último texto de Maria Ribeiro, em 1879, e a edição de *Teatro*, com três textos de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), em 1917 –, anote-se que neste espaço temporal de quase duas gerações vêm a lume, do Nordeste ao Sul do Brasil, os primeiros rebentos da germinação iniciada em meados da década de 1850 pela autora de *Cancros Sociais* (ANDRADE, 2001b).

Todavia, esse espocar de textos teatrais escritos por mulheres de um ponto a outro do território brasileiro teria início, de fato, como fenômeno continuado, somente a partir de 1890³, não por

³ A encenação em 1885, no Rio de Janeiro, do drama *Moema*, escrito por Corina Coaraci (1859-1892), conforme consta em cartaz pertencente ao arquivo da autora, diverge do registro que indica sua estreia em 1897, contrário à informação de Artur Azevedo de que esta nunca ocorrera (VASCONCELLOS, 1999b).

acaso ano em que *O Voto Feminino*, após ser visto no Teatro Recreio Dramático, ganha edição impressa como folhetim⁴ em *A Família*, jornal de orientação feminista dirigido e fundado pela autora da comédia, Josefina Álvares de Azevedo (1851-1913). Assim, nesse outro formato midiático, entre 21 de agosto e 13 de novembro daquele ano, a ação dramática de *O Voto Feminino* seria vista, ou melhor, seria lida por inúmeras leitoras de *A Família*, não apenas no Rio de Janeiro, local de publicação do jornal. A comédia teria recepção ainda entre o público leitor feminino nas capitais do Norte-Nordeste do país, onde a autora estivera no ano anterior divulgando sua folha e seu projeto emancipatório para as mulheres⁵, como também em centros urbanos de médio e pequeno porte do Sul-Sudeste, onde o semanário chegava pontualmente, cumprindo a demanda crescente de assinaturas, fomentada pela rede de apoio e intercâmbio cultural criada informalmente pela imprensa feminista, para além da propaganda feita pela diretora de *A Família* (ANDRADE, 2021b).

Após fazerem a leitura de *O Voto Feminino*, algumas, ou talvez várias assinantes de *A Família* poderão ter se encorajado a também escrever histórias para serem contadas e vistas no palco⁶. A

⁴ *O Voto Feminino* foi publicado nas edições de 21 de agosto a 13 de novembro de 1890 do jornal *A Família*.

⁵ Entre 1889 e 1894, a autora realizou várias viagens pelo território brasileiro, fazendo a divulgação do seu jornal como parte de seu ativismo pela causa feminista e, ainda, para o reconhecimento do sistema de ensino para meninas. No segundo semestre de 1889, sua excursão, realizada por via marítima, estendeu-se do Rio de Janeiro ao Pará, com escalas na Bahia, Pernambuco e Ceará. Por via terrestre, a escritora excursionou por cidades de Minas Gerais, de São Paulo e do Rio de Janeiro. Em estudo recém-concluído sobre a autora, tratei de várias outras viagens de diferentes naturezas. Josefina Álvares de Azevedo percorreu também itinerários internacionais extra-geográficos, que incluem sua presença literária em Lisboa, como charadista, entre 1890 e 1893, e em Paris, como dramaturga com sua comédia traduzida para o francês, representada e publicada na revista *Le Droit des Femmes*, em 1890 (cf. ANDRADE, 2021b).

⁶ Em uma das notas sobre a habitual leitura da peça, anterior à montagem, publicadas na imprensa, o comentário de que a impressão deixada pela audição “foi agradabilíssima” (*Novidades*, 10 maio 1890, p. 1) consente imaginar possíveis

experiência de leitora de textos teatrais – a exemplo de outra prática recepcional em que grande número de brasileiras era versada, a de espectadora de espetáculos – seria etapa indispensável ao aprendizado daquele gênero literário que muitas delas, desde então, não recusariam. Isso se dá, também, pela atração dos espetáculos teatrais e do teatro como atividade e produção cultural, sendo à época, ao lado da imprensa, a mídia de comunicação mais concorrida junto ao público.

Assim, a par do processo pedagógico-formativo no campo da dramaturgia provavelmente vivido pela autora da obra fundante da nossa dramaturgia de autoria de mulheres, Maria Ribeiro, a partir de sua experiência como espectadora de teatro e também tradutora de textos de teatro e, claro, como leitora de tais textos (ANDRADE, 2021a), pode-se pensar em processos criativos similares que resultariam, entre 1891 e 1902, na produção de pelo menos dezesseis textos teatrais de autoras gaúchas, como Andradina de Oliveira (1864-1935), Ana Aurora Lisboa (1860-1952) e Julieta de Melo Monteiro (1855-1928), dos quais seis foram impressos e dez subiram ao palco. Além desses, vários outros foram publicados e/ou encenados entre 1902 e 1917 na Bahia, em Pernambuco, no Ceará e Rio de Janeiro, assinados por Francisca Clotilde de Lima (1862-1935), Isabel Gondim (1839-1933), Francisca Izidora da Rocha (1855-1918), Júlia Lopes de Almeida e Guilhermina Rocha (1879-1938) (ANDRADE, 2001b).

Se, porventura, outras brasileiras, quem sabe a partir de processos semelhantes, escreveram textos de teatro em período anterior a 1890 e coetâneo à produção de Maria Ribeiro – ou seja, entre 1855 e 1879 –, não há, por ora, registro conhecido. Anoto, como hipótese, o caso da escritora e jornalista Violante de Bivar (1816-1875). Ligada ao meio literário e teatral por laços familiares e por ter sido diretora d'*O Jornal das Senhoras* no lugar de Joana Manso de Noronha

leituras em voz alta e partilhadas, também em alguma outra cidade do país, quem sabe, por mulheres inspiradas pela força e vivacidade dos diálogos da comédia, tanto favoráveis quanto contrários ao direito de voto das mulheres.

(1819-1875), que o fundou, Violante traduziu vários textos teatrais franceses, italianos e ingleses, publicados em 1858 (VASCONCELLOS, 1999a). O aprendizado dramático adquirido com a prática tradutória talvez a tenha desafiado à escrita autoral nesse campo, a exemplo de Eugênia Câmara (1837-1874), atriz portuguesa radicada no Brasil que, ao escrever o drama *Uma entre mil*, terá se valido da aprendizagem vinda do palco e de sua experiência de tradutora (ANDRADE, 2001b). No entanto, os originais de Violante, se ela os escreveu, terão virado pó em algum fundo de gaveta. Ou, talvez, nem tenham chegado a sair de sua cabeça para o papel – como os de Judith Shakespeare, dramaturga elisabetana criada por Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (WOOLF, 1985). O destino trágico da personagem, suicida aos vinte anos sem ter escrito um único texto para o palco, apesar do talento e do gosto pela dramaturgia partilhados com o irmão William, metaforiza a pressão sociocultural à época, no sentido de minar iniciativas intelectuais voltadas às práticas de escrita autoral das mulheres, fazendo imaginar a soma incontável de mulheres que, por séculos, na Europa e também nas Américas, terão interrompido ou anulado seus percursos criativos como dramaturgas (ANDRADE, 2018).

Por outro lado, importa pensar que, eventualmente, alguns daqueles textos teatrais encenados ou publicados a partir de 1890 tenham sido, afinal, desengavetados por suas autoras, então desassombradas diante da frontalidade incisiva de um texto de teatro escrito por uma jornalista, professora por formação, àquela altura conhecida no país por certos cometimentos de desobediência à autoridade patriarcal, incomuns e impróprios a uma mulher de então. Um destes cometimentos foi fundar, dirigir e manter em circulação, durante quase dez anos, um jornal engajado em torno dos direitos das mulheres. Outro deles foi deslocar-se pelo país, desacompanhada, em viagem por via marítima de longa extensão, do Rio de Janeiro ao Pará, como citei antes, para divulgação de seu jornal – e, uma vez de volta, relatar às suas conterrâneas, em *Carnet de Voyage* aberto no jornal com este fim, a realidade do que viu, sobretudo quanto a espaços de trabalho, política, educação e

cultura que, para além dos limites da casa, também lhes pertenciam e em relação aos quais, portanto, tinham direitos de usufruir, assim como deveres a cumprir (ANDRADE, 2021b).

Outro cometimento da jornalista, tão ou mais disruptivo que os anteriores, e que há de ter animado algumas, ou muitas, de suas leitoras a lhe seguirem o exemplo de dramaturga ciente do compromisso de afrontar o injusto, foi publicar seus artigos declaradamente insubmissos, escritos para denunciar e incriminar a aplicação de políticas discriminatórias e de dispositivos legais coercitivos à liberdade das mulheres, como o decreto do Ministro da Instrução Benjamin Constant (1836-1891), em outubro de 1890, revogando a legislação de 1879 que permitia o acesso feminino ao ensino superior e, no primeiro semestre do mesmo ano, o parecer do Ministro do Interior Cesário Alvim (1839-1903), negando o alistamento e o exercício da função eleitoral às mulheres (ANDRADE, 2001a, 2004) de que tratarei em pormenor adiante.

Provavelmente nunca se terá acesso à ocorrência de processos criativo-intelectuais e subjetivos que teriam movido leitoras – e espectadoras – de *O Voto Feminino* à escrita dramaturgicamente, dando azo, como é razoável supor, ao brotamento de textos teatrais no Brasil a partir da data de sua encenação e publicação. A não ser que se venha, um dia, a localizar escritos pessoais de uma delas num caderno de diário ou álbum de lembranças, por exemplo, nunca se poderá registrar e mensurar a dimensão do maravilhamento e, de outro lado, o destemor de que ela terá sido alvo ao escutar a voz de Inês, a “mulher moderna”, protagonista de *O Voto Feminino*, a desafiar a filha Esmeralda a candidatar-se para exercer cargos públicos e desempenhar mandatos políticos, incluindo o da presidência da república, após aprovada a lei do voto feminino:

Inês Em passando a lei, já se sabe, hás de te apresentar para deputada.

Esmeralda Eu, minha mãe?

Inês Sem dúvida. Pois não estás habilitada para isso?

Esmeralda Sim, estou habilitada. Mas meu marido?

Inês Ora, o teu marido! Que se empregue em outra coisa.

Esmeralda É bom de dizer, a senhora sabe, que ele tem sido sempre deputado... E não há melhor emprego do que esse.

Inês De ora em diante serás tu. Se lhe hás de estar todas as noites a ensinar o que ele há de dizer, vai tu mesma dizer o que sabes.

Esmeralda Pobre Rafael! Ele que deseja tanto subir!...

Inês Sobe tu. Faz-te deputada, (*aparece ao fundo a criada*) depois senadora, depois ministra, e talvez que ainda possa chegar a ser presidente da república... (AZEVEDO, 2018, p. 42-43).

E quanto à Josefina Álvares de Azevedo? Que leituras, inclusive de dramaturgia, teriam feito disparar processos intelectuais de inventividade utópica da professora jornalista na criação de personagens femininas desejosas e, algumas, hesitantes quanto a ocupar um outro lugar no mundo, migrando do espaço restrito ao lar e à maternidade, no qual eram reféns do poder masculino, para outro, de onde podiam “influir nos destinos sociais” (AZEVEDO, *A Família*, 23 nov. 1889, p. 3) e “entrar diretamente [nas] [...] titânicas lutas de política” (AZEVEDO, *A Família*, 6 jul. 1889. p. 10)?

Incontornável como contribuição para aquele ímpeto autoral dramático seria a sua experiência como espectadora assídua e crítica de espetáculos teatrais⁷, tradutora de textos teatrais⁸ – e, portanto, leitora – e atriz⁹. Como indiquei acima, fiz conjecturas

⁷ Na coluna “Teatros” de *A Família*, a redatora publica com regularidade notícias sobre espetáculos apresentados nos teatros da cidade, tecendo, com alguma frequência, comentários sobre aspectos de cenografia, figurino e interpretação do elenco de intérpretes.

⁸ Josefina Álvares de Azevedo traduziu o drama *Os companheiros do sol*, de Paul Jay, encenado no Teatro João Caetano, em 1890 (cf. ANDRADE, 2001b).

⁹ Há indício de que a autora atuou como atriz na companhia de teatro do pernambucano Vicente Pontes de Oliveira, ator cômico e empresário de competência reconhecida no Norte e Nordeste do Brasil. Registra Sousa Bastos que esse empresário teve “sempre contractados artistas de valor, como Xisto Bahia, Joaquim Infante da Câmara, Santos, Florindo, Flavio Vicente, Emilia Câmara, uma excelente ingênuia, Maria Bahia, Joanna Januararia, Olympia Valladas, Cecília

similares em relação à Maria Ribeiro e, diante da inacessibilidade a registros relacionados a aspectos de sua biografia, tem me restado, por ora – apoiada na reconstituição histórica de circunstâncias contextuais resultante de minhas pesquisas sobre dramaturgia de autoria de mulheres no Brasil (ANDRADE, 2001a, 2001b) – sugerir hipóteses que “iluminem o entendimento em torno de comportamentos e modos culturais de pensar e de sentir que falam e contam sobre o estar-no-mundo de mulheres e homens, seres sociais pensantes e criativos habitados (e habitantes) por (de) uma ideia de nação” (ANDRADE, 2020, p. 14-15).

São hipóteses cabíveis também, como é suposto, em relação à Josefina Álvares de Azevedo, com a diferença de que, no caso de Maria Ribeiro, temos o prefácio a *Cancros Sociais* escrito por ela, no qual, para além de um conjunto importante de dados pessoais da sua vida, registram-se fato e motivações que explicam, com todas as letras, o aflorar de seu percurso autoral como dramaturga: a busca por alívio no processo de luto pela morte de um filho e a obrigação de mãe das filhas por criar (ANDRADE, 2020).

No caso de Josefina Álvares de Azevedo, em muitos de seus escritos publicados em *A Família* – alguns reveladores também de dados polêmicos de sua biografia pessoal, ainda quase toda obscura¹⁰ –, na falta de registros quanto a impulsos internos

Augusta, *Josephina de Azevedo*, Rosa Manhonça, Pontes, Silva, Eduardo Alvares, etc.” (BASTOS, 1898[9], p. 803, sem grifos no original).

¹⁰ A autora nasceu em 5 de maio de 1851, em Recife-PE e faleceu aos 62 anos de idade, em 2 de setembro de 1913, no Rio de Janeiro, onde fixou residência desde 1889, após viver em São Paulo, ao que parece desde que sua saída do Nordeste 1877. Na capital do país, desenvolve seu ativismo cultural e político por meio do jornal *A Família*, que funda no final de 1888, transferindo-o para o Rio de Janeiro no início de 1889. Foi mãe de dois filhos cujas datas de nascimento são ignoradas, assim como outras inúmeras incógnitas da biografia da autora, tais como fatos de sua infância e juventude, estado civil durante a vida adulta e filiação, em torno da qual as fontes apontam-na ora como meio-irmã, ora como prima do poeta Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1952). É inegável o interesse e o compromisso ético de se reconstituir o mais claramente possível a história biográfica da intelectual, inquieta, aguerrida e empreendedora Josefina Álvares de Azevedo,

declarados, a exemplo dos anotados por Maria Ribeiro, há clareza quanto a um evento público que incidiu direta e inescapavelmente no processo criativo da autora como dramaturga.

Ocorrido em meados de março de 1890, esse evento – que agitou a imprensa do Rio de Janeiro durante duas semanas seguidas com a publicação de artigos e outros materiais jornalísticos, como poemets satíricos e charges – vem à tona logo após os pedidos de alistamento eleitoral de Josefa Cardoso de Faria e Ana Jacinta Cardoso, junto à comissão eleitoral do distrito de Sant’Ana (KARAWEJCZYK, 2018), designada, a par de outras, em vistas à convocação de eleições para a Assembleia Constituinte do governo republicano recém-instalado no país. Também a cirurgiã-dentista Isabel de Sousa Matos (séc. XIX), na mesma ocasião, requereu à junta eleitoral do distrito de Engenho Velho a renovação do seu alistamento eleitoral, aprovada em 1885 em São José do Norte-RS, com base na Lei 3.029, de 9 de janeiro de 1881, também conhecida por Lei Saraiva, que garantia o direito de voto a portadores de títulos científicos (SCHUMAHER; BRAZIL, 2000; ANDRADE, 2004).

Consultado o Ministro do Interior sobre os pedidos apresentados, a decisão de negativa contundente ao pleito das cidadãs, publicada em 9 de abril, virou notícia de capa do *Diário de Notícias* duas semanas antes:

[...] o Sr. Dr. Cesário Alvim, respondendo à consulta que lhe foi feita há pouco, vai declarar que as senhoras não têm o direito de votar. Pelo que ouvi de três bocas femininas, a resolução do Sr. Ministro do interior, como aliás era de ser esperar, de tal modo provoca a indignação do belo sexo, que não ficarei admirado se aparecer por aí, em breve, o partido feminino, cem vezes mais ameaçador e numeroso do que o partido católico (*Diário de Notícias*, 26 mar. 1890, p. 1).

cuja produção a situa como autora significativa da história do feminismo em suas conexões com o teatro político e com a produção dramatúrgica de autoria de mulheres no Brasil (ANDRADE, 2021b).

Poucos dias após a manchete na imprensa antecipar o teor do parecer, vem a público a edição semanal de *A Família*, com a indignação prevista pelo redator do *Diário de Notícias* estampada em artigo de primeira página, intitulado “O direito de voto” – a par de outros artigos escritos por sua diretora e redatora-chefe desde julho do ano anterior, altura em que se revela sufragista com todas as letras¹¹. Transcrevendo parte do parecer de Cesário Alvim, com a afirmação do governo “não considera[r] nem oportuna, nem conveniente qualquer inovação na legislação vigente no intuito de admitir as mulheres *sui juris* ao alistamento e ao exercício da função eleitoral”, Josefina de Azevedo tece alentada argumentação para protestar e recriminar o que julgou ser uma “solução provisória” do governo à questão posta pela reivindicação do direito feminino ao voto, arbitrada pelo ministro como absolutamente improcedente a partir da interpretação de que a Lei Saraiva não havia conferido o direito de voto às mulheres, alfabetizadas ou não, como a maior parte da população. Referindo-se à “inconsequência da resolução” expedida, Josefina Álvares de Azevedo considerou-a “a mais incompatível com o regime de igualdade, como é o republicano” (AZEVEDO, O direito de voto, *A Família*, 3 abr. 1890, p. 1).

Ainda rebatendo a distorção discursiva do ministro, a articulista afirma que a admissão das mulheres ao pleito eleitoral não seria inovação alguma, tampouco ilegalidade, já que, na forma da lei, nem uma só disposição as impedia de poder obter o título de eleitora. Com isso, reitera sem titubear: “não há dúvida alguma em que pela lei vigente, toda aquela que souber ler e escrever é admitida a votar”. Com a legislação na ponta da língua, a sufragista

¹¹ Em editorial intitulado “As mulheres e a eleição”, Josefina Álvares de Azevedo convida suas patrícias a trabalharem pela candidatura política de Lopes Trovão, republicano cujo programa incluía a defesa do voto feminino ([AZEVEDO], *A Família*, 6 jul. 1889, p. 1). No artigo, a autora declara-se frontalmente favorável ao sufrágio universal, sugerindo o lugar de vanguarda do Brasil no movimento mundial pelo voto feminino: “alguma nação deverá ser a primeira a iniciar-se nesse grande melhoramento; por que não será o Brasil?”

citava, nas entrelinhas do seu argumento, o decreto de qualificação de eleitores assinado em 19 de novembro de 1889 com vistas ao retorno imediato à legalidade após a ascensão da República, que concedia o direito eleitoral a “todos os cidadãos brasileiros no gozo dos seus direitos civis e políticos, que souberem ler e escrever”. Josefina de Azevedo tratou, pois, de mostrar a incoerência entre a igualdade prevista pelo regime republicano e a desigualdade implícita na dita resolução, que, nesse sentido especificamente, tirava-lhe da “doce ilusão” de que o novo regime vigente no país corrigiria imediatamente os vícios e defeitos do antecedente – especialmente os que “havia limitado à mulher na sociedade o papel precário de ser social sem direito civis”.

Aquela medida capciosa de excluir as mulheres do direito de participar e intervir na construção do novo regime de governo – que logo estaria incorporado ao Decreto nº 511, de 23 de julho de 1890, o chamado Regulamento Cesário Alvim (SCHUMAHER; BRAZIL, 2000, p. 281) – teria força o bastante, como é de supor, para deslocar Josefina do lugar de jornalista ao de dramaturga, levando-a a desafiar-se frente “[a]o mais *difícil* de todos os gêneros de literatura”¹². De fato, já na semana seguinte em que publica o artigo reagindo à negativa de Cesário Alvim, *A Família* anuncia na coluna “Novidades” que *O Voto Feminino*, primeira produção teatral da redatora daquela folha, em breve subiria à cena do Recreio Dramático ([AZEVEDO], Teatros, *A Família*, 10.abr.1890, p. 3).

Na semana seguinte, uma nota discreta, publicada ao fim da seção dedicada às notícias de teatro em *A Família*, informaria o público leitor do semanário que a comédia acabara de ser aprovada, “com muita distinção”, pelo Conservatório Dramático, cujo censor designado para a análise “manifestou a sua admiração pelo talento da autora”, desejando com entusiasmo que desse continuidade à escrita teatral: “Quem assim começa, disse S.S., não deve deixar de

¹² Cf. comentário publicado no *Diário de Notícias* sobre *O Voto Feminino*, transcrito em *A Família*, 31 maio 1890. p. 3, em que se exalta a “galharda abordagem” da estreada neste gênero *difícil*.

prosseguir, porque demonstra grande vocação para este gênero de literatura” ([AZEVEDO], Teatros, *A Família*, 19 abr. 1890, p. 7).

Do que se lê no comentário de Josefina de Azevedo sobre os elogios à sua comédia publicados na revista parisiense *Le Droit des Femmes* – em que, reagindo com modéstia, a autora aponta as fragilidades do texto, explicando que a comédia fora “traçada de momento para figurar no programa de espetáculo de um artista que fazia benefício em breves dias” (AZEVEDO, O voto feminino, *A Família*, 23 out. 1890, p. 1, sem grifo no original.) –, a conclusão a que se chega sobre sua motivação para escrever a comédia carece de mais fundamento, diante dos fatos vistos até aqui. À volta de tais fatos, revela-se uma perspectiva mais refinada para situar e compreender o lampejo criativo que teria disparado a escrita de *O Voto Feminino*.

“Alguns jornais desta capital têm inserido notáveis artigos acerca do direito de voto às pessoas do sexo feminino.” (AZEVEDO, *A Família*, 19 abr. 1890, p. 1). É assim que Josefina Álvares de Azevedo inicia o segundo artigo intitulado “O direito de voto”, publicado em *A Família* desde que o *Diário de Notícias* dera o furo de reportagem sobre o infausto parecer de Cesário Alvim. Ao concluí-lo, a articulista apela ao empenho solidário de suas contemporâneas:

Convém, entretanto, que todas as senhoras brasileiras se interessem pela vitória desse sagrado princípio, do que depende a nossa elevação na sociedade.

É urgente que cada uma de nós se torne no lar uma propagandista acérrima, como em reunião e em sociedade se devem constituir aquelas que estejam melhor preparadas para o fazerem. E se assim procedermos, podemos contar com a vitória da nossa santa causa.

Ao longo do artigo, nenhuma palavra sugere a atenção que Josefina Álvares de Azevedo porventura dispensaria às charges que circularam duas semanas anteriores nas páginas da *Revista*

Ilustrada,¹³ satirizando o caso das requerentes com pretensões ao exercício do voto. Entretanto, a multimodalidade discursiva da charge, promovida pela conexão entre elementos das linguagens verbal e visual, ou seja, entre palavras e imagens gestuais, imagens de expressões faciais, de movimentos ou posições corporais, de ambientes ou cenários em que personagens em figurinos característicos falam e agem entre si, poderia ter mobilizado o interesse da escritora e lhe dado o mote, ou pelo menos uma parte dele, para realizar, em poucos dias, como ficou claro, uma travessia intermediática da escrita jornalística à dramaturgia.

Em outras palavras, é bastante plausível pensar que a recepção desse tipo de matéria jornalística por uma leitora e escritora como Josefina Álvares de Azevedo, afeiçãoada e muitíssimo habituada à mídia teatral e, por óbvio, à linguagem cênica, desembocasse num *insight* criativo centrado, basicamente, num processo de adaptação midiática. As citadas charges – publicadas em sequências de três a quatro quadros, como uma tira em quadrinhos ou *storytelling* impressa de propaganda contra o direito das mulheres serem admitidas como eleitoras – seriam transpostas ao palco em forma de comédia para satirizar tanto o medo dos homens em relação a uma suposta inversão de papéis dos gêneros na sociedade, quanto o teor ridículo de seus argumentos infundados, que visavam a impedir o acesso pleno das mulheres à cidadania.

Como observa Mônica Karawejczyk (2018, p. 320), as charges publicadas pela *Revista Ilustrada*, para além da grande visibilidade que davam ao tema, atingindo um público mais amplo, evidenciavam

a forma como a demanda pelo voto feminino estava sendo considerada na época, utilizando o recurso da pilhéria e da zombaria. Tal como informa Rachel Soihet (2005; 2013), esse recurso era muito utilizado pelos que desejavam descaracterizar os pedidos femininos de uma maior participação no mundo masculino da

¹³ Essas charges foram publicadas nas edições 583 e 584 da *Revista Ilustrada*, respectivamente, dos dias 22 e 29 de março de 1890.

política e um dos meios mais eficazes utilizados como um freio para as pretensões femininas.

A pesquisadora também afirma que a utilização desse meio de divulgação podia ser interpretado como “um sinal de alerta por aquele que fazia a pilhéria ou, ainda, ‘um chamamento à ordem, um alerta sobre comportamentos desviantes, uma exigência de atenção às normas e regras que são desrespeitadas’ (PESAVENTO, 1996, p. 38) (KARAWEJCZYK, 2018, p. 320)”, já que a intenção deliberada nesse tipo de recurso era mostrar uma situação cômica, ou expor alguém ao ridículo.

Ora, uma mulher como Josefina Álvares de Azevedo, escritora e militante pelos direitos femininos, não se deixaria intimidar por tal “chamamento à ordem” dirigido às suas conterrâneas que, perfeitamente alinhadas à forma da lei em vigor – pois tanto sabiam ler e escrever como tinham garantido o acesso ao ensino superior –, estavam plenamente habilitadas a atuar como eleitoras. Não ela, a jornalista feminista que, diante de uma das medidas coercitivas que se seguiriam no sentido de manter a exclusão das mulheres do universo de eleitores – o decreto já citado, que vetou o ingresso feminino às escolas de nível universitário –, atacou frontal e veementemente o autor do veto, o ultraconservador Benjamin Constant, em um de seus primeiro atos como ministro da Instrução da recém-proclamada República:

A bagagem de todo o positivismo comteano, que lhe anda a saracotear no cérebro, não pode sair da aula, da cátedra, do livro, para os bancos do ministério, sob pena de usar mal da confiança de um povo, que pode pedir-lhe que tudo derroque, menos as conquistas modernas dos direitos da mulher na sociedade emancipada (AZEVEDO, Decreto iníquo e absurdo, *A Família*, 16 out. 1890, p. 1).

Colocando em prática habilidades de escritora movida por uma vontade de inventar “saídas desacostumadas para o mundo” (SARAMAGO, 1985, p. 5), assim como inflamada pelo senso da justiça e da equidade social, Josefina Álvares de Azevedo apropria-

se estrategicamente da pilhéria e da zombaria, armas usadas pelos opositores do projeto sufragista que abraçara, e valendo-se do alcance e da potência incomparável da mídia teatral, monta uma espécie de tira em quadrinhos cênica, ou uma *storytelling*, para ser apresentada ao vivo que servisse, sobretudo, de “chamamento à ordem” aos homens que, de maneira injusta e infundada, opunham-se aos direitos de cidadania das mulheres em todas as dimensões da vida social. Para isso, a jornalista não se recusa a construir uma ação dramática destinada a desvirar do avesso as distorções feitas pelo chargista da *Revista Ilustrada*, alinhadas às matérias publicadas em outros jornais.

Uma vez disparado o gatilho imaginativo que levaria a escritora a transitar entre o lugar da jornalista e o da dramaturga para contar no palco uma outra versão da história narrada nos jornais da cidade e, em particular, nas tiras em quadrinhos da *Revista Ilustrada*, sua habilidade de estrategista atenta lhe mostraria um caminho ágil e eficaz que pudesse ser transposto da linguagem do artigo de opinião, escrito ao longo da série publicada como “O direito de voto”, para a linguagem do texto dramático. Quando formalizadas esteticamente em personagens de teatro, suas ideias e razões sufragistas talvez até pudessem ser melhor figuradas e compreendidas – e, quem sabe, aceitas pelo público, em particular pelas suas leitoras e leitores de *A Família* – assim como também poderiam sair fortalecidas no enfrentamento da oposição ao sufrágio universal e a outros direitos de cidadania de suas conterrâneas.

Assim, carregando a mão na caracterização caricata das personagens masculinas, dela tirando a comicidade do texto, a qual surge pela mordacidade do riso de escárnio, a dramaturga, em diálogo com a jornalista, recorre a um desenho em que os homens são mostrados hiperbolicamente como criaturas intelectual e emocionalmente incapazes. Inspirada, provavelmente, no artigo que escreveu em resposta a um jornalista a quem qualificou de “desastrado” e “vazio de ideias” devido à falta de argumentos sobre o voto feminino (AZEVEDO, *A Família*, 9 mar. 1890, p. 1), a dramaturga decalcou esse traço na figura de Anastácio, ex-

conselheiro do Império, marido de Inês, “mulher moderna”, defensora ardorosa e brilhante dos direitos das mulheres: um vago “ora figas”, repetido inúmeras vezes pela personagem, denuncia a inconsistência dos argumentos masculinos contrários ao voto das mulheres. Desenhado como o mais medíocre dos homens, preconceituoso, autoritário, retrógrado, inescrupuloso e limitado intelectualmente, Anastácio age no espaço dramático como metonímia do egoísmo masculino.

Percebido por Josefina de Azevedo como uma perturbação do espírito masculino que os tornava “inaptos para as grandes generosidades”, o egoísmo dos homens já fora apontado nos seus artigos sobre o voto feminino, com insistência, como a única razão pela qual as mulheres ainda estavam impedidas do pleno exercício dos seus direitos como cidadãos (AZEVEDO, *A Família*, 14 dez. 1889, p. 1; 21 dez. 1889, p. 1; 19 abr. 1890, p. 1; 26 abr. 1890, p. 1; 31 maio 1890, p. 1; 11 dez. 1890, p. 1. 14). No palco, a autora foi brilhante ao materializar esse egoísmo desde a cena de abertura da comédia, na figura ridícula e desprezível do homem avaro que, apesar de riquíssimo, se dá ao trabalho mesquinho de conferir uma pequena nota de compras do armazém, item por item, preço por preço. Ao final, descobrindo a mísera diferença de onze vinténs, arma um escândalo, exigindo a presença e as explicações da esposa. Considerados outros exemplos, como o de Inês, alter-ego da autora, conforme se verá adiante, e o de Dr. Florêncio¹⁴, singular defensor da causa feminina, é de se pensar, portanto, que a jornalista, na travessia para encontrar a dramaturga, levou na bagagem os seus artigos como matéria-prima abstrata das suas ideias para desenhar seus tipos mais marcantes (ANDRADE, 2001b, p. 201-2).

¹⁴ Personagem inspirada, tudo indica, no político e jornalista José Lopes da Silva Trovão (1848-1925), eleito deputado no Congresso Constituinte, onde apresentou emendas a favor do direito de voto das mulheres e do divórcio. Na série “O voto feminino”, a jornalista refere-se a “opiniões respeitáveis” na imprensa a favor da causa sufragista, embora sem citá-lo nominalmente, como antes; cf. AZEVEDO, *A Família*, 6 jul. 1889, p. 1; 19 abr. 1890, p. 1.

Uma querela doméstica gerada pela expectativa em torno da posição do governo sobre os pedidos de alistamento eleitoral das mulheres compõe a ação dramática criada pela ativista ocupada em sensibilizar os parlamentares republicanos quanto à inclusão política das mulheres¹⁵. Enfatizando a confiança que ela e suas conterrâneas podiam depositar nos congressistas encarregados de elaborar a nova Carta do país no semestre seguinte, a dramaturga constrói a cena final da comédia firmando a intenção de seguir “compelindo os constituintes a firmarem de uma vez para sempre o nosso direito obscurecido” ([AZEVEDO], Ainda o nosso direito, *A Família*, 26 abr. 1890, p. 1), em clara resposta à afirmação do articulista da *Revista Ilustrada* de que “pela sabedoria do Sr. Ministro do interior, morre[ra] nas senhoras brasileiras a esperança” (*Revista Ilustrada*, 5 abr. 1890, p. 3). Diante da comemoração eufórica da maioria masculina pela manutenção da exclusão feminina do universo de eleitores, a “mulher moderna” de *O Voto Feminino* adverte o grupo antagônico: “Não se entusiasmem tanto. Ainda temos um recurso. Aguardemos a Constituinte!” (AZEVEDO, 2018, p. 76).

Saudada calorosamente pela imprensa antes de ir à cena, *O Voto Feminino* volta ao palco outras sete vezes naquele ano¹⁶. A

¹⁵ Tenha-se em conta a reedição de *O Voto Feminino* na coletânea *A Mulher Moderna: trabalhos de propaganda* (AZEVEDO, 2018) no início de 1891, quando a Constituinte ainda estava reunida.

¹⁶ Entre 1891 e 1895, *O Voto Feminino* foi apresentada outras cinco vezes, num total de treze récitas (KARAWJCZYK, 2018), tendo sido encenada também em Paris, em 1890 e publicada na revista *Le Droit de Femmes* (ANDRADE, 2001a). Iniciativas recentes de realização cênica do texto de *O Voto Feminino* incluem sua leitura encenada no âmbito da 9ª Bienal Internacional do Livro de Alagoas, em novembro de 2019, dentro da programação do *Seminário I Diálogos em Cena: arte, gênero e resistência* promovido pelo Núcleo de Estudo e Pesquisa das Expressões Dramáticas, da UFAL; a encenação de parte da comédia por alunos da disciplina Interpretação Teatral, do curso de Teatro da UDESC, em julho de 2015 (cf. <https://bit.ly/3c9PAwx>. Acesso: 17.mar.2019); a encenação coordenada pela professora Doutora Maria Aparecida Franco Pereira no âmbito de projeto na área de História Social da Universidade Católica de Santos-SP em meados da década

curtíssima temporada teatral aponta à urgência de continuar pressionando os constituintes. A ativista encontra alternativas de circulação para a comédia na mídia impressa, como já vimos, fortalecendo sua propaganda destinada a corrigir a omissão da Constituição de 1824 quanto aos direitos eleitorais das mulheres.

A intenção de também sensibilizar a opinião pública o mais amplamente possível indicaria à ativista o teatro musicado, o mais popular na época, como inspiração: um texto com uns poucos números musicais, incluídos numa forma misturada de drama burguês e comédia de costumes. O híbrido desse formato revela-se já nas rubricas do cenário (“Sala em casa do Conselheiro Anastácio. Móvel rica. Decoração de luxo.”), indicadoras da atmosfera de drama burguês a que se juntam o risível do marido rico avarento, o Conselheiro Anastácio, ocupado numa inusitada aferição de contas do armazém e, logo a seguir, a desenvoltura da esposa insubordinada, Sra. D. Inês, que vem à sala a seu chamado.

Há, desde então, uma ruptura irremediável do clima doméstico-burguês. A esposa, em resposta à reclamação do marido quanto a ela não priorizar os afazeres da casa e se ocupar, antes, com a leitura das notícias do dia publicadas nos jornais, retrucalhe, irreverente e imperiosa: “Naturalmente. Então queria o senhor que assim não fosse?” Arquétipo da “mulher moderna”, consciente dos seus direitos e deveres como cidadã dos novos tempos republicanos, Inês entra em cena como metonímia da recusa feminista ao papel da esposa-dócil-mãe-devotada, modelo do ser-feminino prefigurado para defender os valores instituídos pela burguesia, em especial a família. Seu protagonismo na pseudo-fábula de *O Voto Feminino* sinaliza a necessidade de relativizar a forma do drama burguês que, por si só, não pode dar conta da dimensão política das relações de gênero; embora, por outro lado, não seja ainda dispensável. Como tratar dos limites impostos às

de 1990, conforme registro em correspondência pessoal com a professora Doutora Maria Thereza Crescenti Bernades lamentavelmente perdido.

mulheres pela ideologia burguesa num formato dramático burguês – eis o dilema posto à ativista.

A contradição entre o lugar social reivindicado politicamente pelas mulheres nesse fim de século e o drama doméstico, ou seja, entre um conteúdo novo e uma forma antiga, levaria a autora a incorporar recursos para tentar equacionar o impasse. Abrindo espaços na forma tradicional para tratar desse assunto novo, Josefina de Azevedo traz à cena brasileira uma experiência muito próxima daquilo que Peter Szondi (2001) inclui entre os “experimentos formais” que emergem em meio à crise formal do drama na Europa, enquanto tentativas de solucioná-la ou, noutra vertente, de salvamento da forma – a peça de conversação.

No contexto europeu da segunda metade do século XIX, dentre as tentativas de salvamento do drama figura esse tipo de texto em que se investe no diálogo como recurso, com base na premissa de que a competência do dramaturgo se comprova pelos bons diálogos que escreve. No entanto, ressalta Szondi (2001), os diálogos entre as personagens das peças de conversação, autonomizados dos sujeitos que os travam, não se estabelecem efetivamente como espaço de intersubjetividade. Esvaziado, esse espaço dialógico é preenchido com temas do dia e, não por acaso, as peças de conversação tratam de questões como direito das mulheres ao voto, direito ao divórcio, amor livre, socialismo e industrialização dando aparência de modernidade àquilo que, na verdade, opunha-se ao processo histórico. Em termos formais, dava aparência de dramático àquilo que, pela carência de origem subjetiva e meta-objetiva, não conduzia a outra coisa e, portanto, não passava para a ação.

Para além de ser citação dos problemas do dia, a peça de conversação, prossegue Szondi (2001), não possuindo um tempo próprio, acaba por participar apenas do decurso “real” do tempo. De outro lado, dada sua incapacidade de definir os seres humanos (por não ter uma origem subjetiva), suas personagens também não passam de citação de tipos da sociedade real. A aparência de peça-bem-feita a ser apresentada pela peça de conversação exige-lhe

uma ação, que, entretanto, por não se efetivar, é tomada de empréstimo do lado de fora, incidindo sem motivação no drama pela forma de acontecimentos inesperados (SZONDI, 2001).

Revelador antes da ativista, ocupada em apresentar ao público menos uma trama bem urdida do que um rápido flagrante de cenas do cotidiano doméstico do seu tempo, *O Voto Feminino* constrói-se como uma sucessão de quinze cenas. Frouxamente amarradas entre si, as cenas compõem não propriamente um enredo, mas um conjunto de discussões realizadas entre três casais, todas elas, ao final, relacionadas à questão do direito de voto das mulheres.

Durante um espaço de tempo, anterior à hora do jantar, sete personagens – os donos da casa, sua filha e o marido, uma criada e seu noivo, criado de um amigo da família, jurista e solteiro, defensor da causa das mulheres – conversam entre si. O assunto lhes entra casa adentro, mediado pela imprensa jornalística. Já na abertura da comédia, é Inês que entra em cena, vinda da biblioteca da casa onde estivera a ler as notícias do dia. Na Cena 4ª, temos Esmeralda, que lê em voz alta para sua mãe trechos de um artigo assinado pelo jurista amigo da família, publicado no jornal *Correio do Povo*. Na cena final, Anastácio “entra [em casa] esbaforido, com um jornal na mão”, conforme explicita a rubrica, anunciando novidades e, em seguida, lendo em voz alta, letra por letra, o veto ministerial ao alistamento eleitoral das mulheres recém-publicado na imprensa.

Citação explícita de um contexto “real” – o enfrentamento político entre mulheres e homens, deflagrado na sociedade brasileira desde a mudança do regime monárquico para o republicano –, *O Voto Feminino* não se efetiva enquanto ação dramática, pela ausência seja da dimensão intersubjetiva, seja da meta-objetiva. Os planos quixotescos de Anastácio de fazer uma “guerra de honra” contra as mulheres desmancham-se ante a própria inconsistência, desaparecendo como fumaça com a chegada do Dr. Florêncio, em habitual visita à família. Do lado oposto, a “grande vitória” aludida por Inês, que incluía a candidatura e posterior eleição de sua filha como deputada, também se desmancha no ar, com a divulgação do veto sobre a

inclusão dos direitos eleitorais das mulheres na legislação. Noutra ponta, o ambiente da privacidade familiar burguesa, a sala de estar da casa do Conselheiro Anastácio, com sua “mobília rica” e “decoreção de luxo”, agora desprovida da possibilidade de expressão subjetiva, não alcança foros de espaço dramático, reduzindo-se à antessala, onde apenas se conversa, enquanto se aguarda o resultado de um evento externo e alheio à família, instituição de base dos ideais burgueses.

Não fazendo a passagem para a ação, a conversação entre as personagens de *O Voto Feminino*, desenvolvida fora do campo intersubjetivo, refrata suas *dramatis personae* em tipos sociais, divididos em blocos antagônicos: o das mulheres – inteligentes, fortes e decididas – e o dos homens – quase todos egoístas, tolos, oportunistas e inescrupulosos. Liderados por Inês e Anastácio, os dois grupos instauram um maniqueísmo radical enfatizado pelos personagens secundários, que atuam como reduplicação de dois modelos opostos: a mulher progressista e politizada, e o homem reacionário e retrógrado, cada um dos quais apresentados com nuances relativas a nível social e à faixa etária, representadas, respectivamente, pelos casais Joaquina-Antônio, da classe subalterna, e Esmeralda-Rafael, da geração jovem.

Buscando a mediação entre esses opostos, vem à cena um tipo ímpar, seja por não ter um par, nem um duplo, seja por encarnar, taticamente, a imagem singular do homem público consciente, sensato e progressista, idealizado por Josefina Álvares de Azevedo para apresentar no Congresso propostas de extensão da cidadania plena às mulheres: o jurista amigo da família, Dr. Florêncio. No papel de *raisonneur*, o advogado expõe racionalmente o argumento sufragista, defendendo-o junto às outras personagens e, claro, junto ao público. Suas intervenções, mesmo algo sentenciosas, se fazem por meio de frases curtas, muitas vezes interrogativas, que se afinam perfeitamente ao ritmo ágil do diálogo da comédia e, como um jogo de pergunta-e-resposta, evocam a dinâmica de uma disputa forense. Pela argúcia da autora, temos um *raisonneur* a salvo das infundáveis pregações em defesa de uma tese, o pior

defeito do modelo francês. A brevidade do discurso de Florêncio, somada à destreza argumentativa, garante-lhe imunidade ao mal que tanto comprometeu a qualidade formal da comédia realista. Típica da desgastada peça de tese, a figura do *raisonneur* teve, no entanto, sua validade estratégica reconhecida e bem aproveitada pela ativista, na medida em que também Inês e Esmeralda, ambas mais qualificadas que seus pares masculinos, são investidas das características de porta-voz autoral ao longo do texto.

Sem predecessores que lhe indicassem o caminho do teatro político, Josefina de Azevedo dá, de algum modo, seguimento à experiência de Luís Carlos Martins Pena (1815-1847), autor que conseguiu, com a comédia de costumes, representar “o cotidiano das classes populares, enxergando, como apontou Iná Camargo Costa, a enorme distância que havia entre os pressupostos sociais que davam suporte às exigências formais do drama francês e a ‘matéria social com que os candidatos a dramaturgo no Brasil podiam trabalhar’” (MACIEL, 2004, p. 27). Empurrada por finalidades políticas, embora barrada pelas limitações formais de representação da demanda feminista sufragista no espaço da estética teatral burguesa, Josefina de Azevedo consegue, em meio a essa tensão, delimitar, com *O Voto Feminino*, uma zona de negociação entre a forma da comédia realista de inspiração francesa e a da comédia de costumes à brasileira, já então contagiada pelo gênero musicado europeu adaptado aos trópicos pelo engenho do comediógrafo Artur Azevedo.

Inserida na linha espaciotemporal da crise e inadequação da forma teatral burguesa ao Brasil – em que o drama romântico, por exemplo, realiza-se de forma postiça, pela indisponibilidade da matéria social exigida pela forma do drama francês, a alta burguesia –, a comédia de Josefina de Azevedo evidencia que, se não tivesse sido uma experiência tão isolada, seu nome, anunciador da fase de transição para o teatro de preocupações políticas estaria, certamente, entre as grandes influências do teatro brasileiro. Nesse sentido, não se pode deixar de notar a incorporação, na estrutura de *O Voto Feminino*, de alguns dos recursos formais que, mais tarde,

seriam utilizados no teatro de *agitprop*, como a tipificação hiperbólica e maniqueísta das personagens, a inclusão de números musicais e a substituição da organicidade dramática pela sucessão de cenas. A adoção desses procedimentos faz da pequena comédia uma manifestação embrionária da experiência mais efetiva desse teatro no Brasil, desenvolvida no início dos anos de 1960 por autores que já então haviam assimilado o arsenal técnico brechtiano, dentre eles Oduvaldo Vianna Filho, um dos fundadores do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE)¹⁷.

Deve-se anotar que, para além dos aspectos de ordem formal, o texto de Josefina de Azevedo e o repertório *agit-propista* do CPC aproximam-se no que se refere à eficiência em relação aos objetivos imediatos de cada um; nesse sentido, seria leviano apontá-los como experiências bem-sucedidas. Ou seja, nos dois casos superestimou-se o poder do teatro como instrumento de ação política de efeitos imediatos. Em termos absolutos, poder-se-ia pensar que o CPC não fez a revolução e tampouco criou a arte revolucionária, como também a agenda sufragista da autora de *O Voto Feminino* terminou por ser uma ação frustrada, já que os direitos políticos das mulheres só passaram a ser exercidos quase meio século mais tarde, em 1932.

Esse 'insucesso', todavia, só confirma o caráter de vanguarda da sua militância. No caso da produção cepecista e da arte política no Brasil, há de se relativizar igualmente sobre o alcance da sua influência, que foi, na verdade, profunda, estendendo-se por mais de uma geração e imprimindo mudanças na arte teatral do país. Quanto ao uso das técnicas de dramaturgia, não há como colocar em causa o sucesso alcançado pela comédia. O fôlego curto e certas fraquezas de composição não interferem na linha de vivacidade das falas, no desenho das personagens, nem na elaboração de um humor afiado e inteligente, tal como se viu na caracterização de Anastácio.

¹⁷ Para uma abordagem detalhada desta experiência de vanguarda do teatro de *agitprop* no Brasil, cf. ANDRADE, 2001b.

Obra de escritora comprometida com valores éticos de equidade e emancipação, *O Voto Feminino* situa-se historicamente como uma pequena ilha, perdida no mar dos nomes canônicos do teatro brasileiro, onde, entretanto, cruzam-se trilhas iniciais de dois importantes percursos do nosso universo sociocultural: o do teatro político e o do ativismo sufragista. No conjunto de sua produção jornalística e literária, Josefina Álvares de Azevedo ocupou-se de forma radical com as práticas de escrita autoral de brasileiras oitocentistas enquanto exercício tão real quanto simbólico de desconfinar a palavra, literária ou não, sendo o ato de desconfinar o de poder habitar plenamente o espaço comunitário, como afirma D. José Tolentino de Mendonça (2020), de “poder modelá-lo de forma criativa, com forças e intensidades novas, como um exercício deliberado e comprometido de cidadania. Desconfinar é sentir-se protagonista e participante de um projeto mais amplo e em construção, que a todos diz respeito. É não conformar-se com os limites da linguagem, das ideias, dos modelos e do próprio tempo.”

Referências

ANDRADE, [Souto-Maior], Valéria. *O florete e a máscara*: Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX. Florianópolis: Mulheres, 2001a.

ANDRADE [Souto-Maior], Valéria. *Entre/linhas e máscaras*: a formação da dramaturgia de autoria feminina no Brasil do século XIX. 2001. Tese. (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB. 2001b.

ANDRADE [Souto-Maior], Valéria. Josefina Álvares de Azevedo, teatro e propaganda sufragista no Brasil do século XIX. *Acervo Histórico – Revista da Divisão de Acervo Histórico da Assembleia Legislativa de São Paulo*, São Paulo, nº. 2, p. 65-82, 2º. sem./2004.

ANDRADE, Valéria. Militância sufragista e a peça de conversação no Brasil do século XIX: O Voto Feminino, de Josefina Álvares de

Azevedo. *Sociopoética – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade* (Online), v. 1, n. 6, p. 97-110, 2010.

ANDRADE, Valéria. Maria Ribeiro: escrever o Brasil, fundar a dramaturgia de autoria de mulheres. Prefácio. In: RIBEIRO, Maria. *Cancros Sociais*. Apresentação, bibliografias e atualização Valéria Andrade. Brasília: Senado Federal, Secretaria de Editoração e Publicações- SEGRAF, 2021a. p. 07-43. (Coleção Escritoras do Brasil; v. 6)

ANDRADE, Valéria. Josefina Álvares de Azevedo, migrante-nômade em movimento pelos direitos das mulheres no século XIX. In: *Josefina Álvares de Azevedo, 1851-1913*. Estudo, antologia e bibliografia Valéria Andrade. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal : CLEPUL – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias : CIC.NOVA – Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais. (Estudos. Senhoras do Almanaque), 2021b. p. 17-32. (Estudos).

ANDRADE, Valéria. ... falar do direito ao voto feminino no Brasil do século XXI ainda é preciso (?). In: AZEVEDO, Josefina Álvares de. *A mulher moderna: trabalhos de propaganda*. Apresentação e notas Maria Helena de Almeida Freitas, Mônica Almeida Rizzo Soares; introdução à coleção Ilana Trombka; posfácio e cronologia Valéria Andrade. 3. ed. rev. e aum. Brasília: Senado Federal, 2021c. p. 149-185. (Coleção Escritoras do Brasil; v. 1)

AZEVEDO, Josefina Álvares de. *A mulher moderna: trabalhos de propaganda*. Apresentação, organização e notas Maria Helena de A. Freitas, Mônica A. Rizzo Soares; apresentação à coleção Ilana Trombka. Brasília: Senado Federal, 2018. (Coleção Escritoras do Brasil; v. 1)

AZEVEDO, Josefina Álvares de. *A mulher moderna: trabalhos de propaganda*. Apresentação e notas Maria Helena de Almeida Freitas, Mônica Almeida Rizzo Soares; introdução à coleção Ilana Trombka; posfácio e cronologia Valéria Andrade. 3. ed. rev. e aum. Brasília: Senado Federal, 2021. (Coleção Escritoras do Brasil; v. 1).

BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. *Mulheres de ontem?*: Rio de Janeiro – Século XIX. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

MACIEL, Diógenes André Vieira. *Ensaio do nacional-popular no teatro brasileiro moderno*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2004.

RIBEIRO, Maria. *Cancros Sociais. Apresentação, bibliografias e atualização* Valéria Andrade. Brasília: Senado Federal, Secretaria de Editoração e Publicações- SEGRAF, 2021. (Coleção Escritoras do Brasil; v. 6).

SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. Lisboa: Caminho, 1985.

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico V. (Orgs.). *Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VASCONCELLOS, Eliane. *Violante de Bivar e Velasco*. In: MUZART, Zahidé L. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999a. p. 194-207.

VASCONCELLOS, Eliane. *Coaraci*. In: MUZART, Zahidé L. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999b. p. 801-810.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1992. (Coleção Estudos; 127)

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Panorama do fascismo:
a dramaturgia de Oswald de Andrade em uma cena

André Dias
Frederico van Erven Cabala

Oswald dramaturgo: um percurso acidentado

As investidas de Oswald de Andrade na dramaturgia revelam um percurso descontínuo, numericamente modesto (quando comparamos aos outros gêneros literários a que o escritor se dedicou) e bastante desigual. Descontínuo porque, apesar de ter iniciado sua carreira intelectual como crítico de teatro, com uma coluna de nome Teatros e Salões no jornal Diário Popular, entre 1909 e 1911, o autor publicaria as duas peças consideradas iniciais em 1916, voltando a se dedicar a peças de maior fôlego apenas no decênio de 1930 e não voltando a escrever teatro após 1937. Juntas, essas produções esporádicas somam cinco criações dramáticas mais extensas, um gênero ao qual ele se dedicou quantitativamente menos do que aos romances e poesias, por exemplo.

Gostaríamos de destacar o que pensamos ser o caráter *desigual* de seus escritos dramáticos. As primeiras peças de Oswald de Andrade, escritas em francês em parceria com Guilherme de Almeida e publicadas em 1916, são pouco apreciadas pela crítica e, em geral, vistas como peças de clima simbolista, com estruturas arraigadas em um modelo dramático europeu do fim do século XIX¹. Até a opção pelo idioma estrangeiro contribui para a visão dessas peças como uma espécie de aventura juvenil do escritor. Poderíamos dizer que sua produção posterior, três peças

¹ As peças têm como título *Mon coeur balance e Leur âme*.

publicadas em um intervalo de três anos, entre 1934 e 1937, logicamente se diferenciariam daquela primeira fase dramática de Oswald de Andrade. Isso ocorreu em razão do hiato de tempo entre os decênios de 1910 e 1930, período em que o autor se envolveu com a Semana de Arte Moderna e seus desdobramentos latentes e manifestos. Daí a desigualdade em sua dramaturgia. Porém, não é exatamente nessa camada mais evidente que pensamos residir o caráter multifacetado de suas criações para os palcos. Se atentarmos apenas para as produções dos anos 30, veremos que, apesar de apresentarem elementos comuns, elas apostam cada uma em direção própria, como se as pesquisas do escritor na escrita do teatro estivessem sempre em reelaboração, mesmo em um intervalo curto de tempo².

A primeira dessas peças a ser publicada, *O homem e o cavalo* (1934), é de um experimentalismo ímpar dentre todas as suas criações dramáticas. Trata-se de uma peça com ares de grandiosidade, visto conter mais de 50 personagens espalhados por nove quadros. O enredo narra algo como uma jornada sideral entre um alegórico Céu, símbolo de uma religiosidade decadente e satirizada, e um Planeta Vermelho, representante da concretização utópica comunista. Apesar do arrojado intento formal que, aliás, anunciava uma difícil viabilidade em termos de realização cênica naquele período, o plano do conteúdo revela contradições entre a proposta de corrosão de um mundo burguês e o tom de teatro de tese, com a aparição de algumas personagens que se apresentam como porta-vozes do credo político do escritor. Performam isso A

² Sábato Magaldi chama atenção para esse fato, entendendo que o escritor tateava diferentes formas a cada peça, tentando experimentar maiores chances de encenação: “Indiscutível unidade ideológica das três peças, está claro, mas pesquisa formal sempre nova, porque Oswald era incansável na experimentação. Eu me pergunto se ele não passava de um método dramático a outro, também, na tentativa de chegar ao público. Irrepresentado um texto, o seguinte adotaria um novo instrumento teatral, na esperança de uma encenação. Era um terrível labor solitário, num país despreparado para receber tamanha carga criadora” (MAGALDI, 2004, p. 158).

Voz de Stálin, A Voz de Eisenstein e uma intrusa Camarada Verdade. A maior inconsistência, contudo, como aponta Magaldi (2005, p. 26), provém de situações que soam profundamente superficiais e pouco elaboradas, como a dicção professoral das crianças encontradas no mundo comunista, que renegam os entes familiares, desconhecem a ideia de “propriedade” e citam Engels, no 7º quadro. Apesar das limitações que a peça apresenta, sua carga inventiva, a utilização de elementos épicos e a implosão de estruturas convencionais do drama merecem atenção.

Mesmo publicada alguns anos após *O homem e o cavalo*, *O rei da vela* (1937) foi escrita no mesmo ano em que aquela teria sido concebida, 1933³. Aqui, novamente, notamos o peso da intromissão de uma tese política em alguns momentos, não sendo bem assimilada no enredo, pois há situações em que o protagonista Abelardo I, usurário e vendedor de velas em um Brasil sem luz elétrica em pleno século XX, acumula a função de porta-voz, ao explicar tópicos como a história da burguesia e o funcionamento do capitalismo. Contudo, a força satírica do texto, a apropriação de elementos da cultura popular – percebidos em alguns ecos do teatro de revista e da estética circense –, a linguagem épica, a verve humorística corrosiva e a reflexão sobre o próprio fazer teatral engatam a peça em um fecundo caminho inovador da dramaturgia brasileira do período. Talvez por se estruturar de maneira mais convencional em relação à anterior, *O homem e o cavalo*, com muito menos personagens em seus tradicionais três atos, teria sido vista pelo próprio Oswald de Andrade como o seu projeto mais viável para o teatro⁴.

³ Há uma anotação na publicação de suas obras completas que indicam o ano de concepção de *O rei da vela*: “*A morta* foi escrita em São Paulo, em 1937. *O rei da vela* em Paquetá, em 1933” (ANDRADE, 1973, p. 1).

⁴ Encontra-se na tese de doutorado de Sérgio de Carvalho a reprodução de um manuscrito de Oswald de Andrade em que o escritor aborda os malogrados intentos de levar à cena sua dramaturgia. Escrito nos anos de 1950 como resposta a um crítico não identificado, o texto não chegou a ser finalizado, mas traz importantes visões do próprio Oswald a respeito de suas criações para o teatro,

Escrita em 1933, como dissemos, *O rei da vela* apenas sairia em livro quatro anos depois, em uma edição da José Olympio Editora, na qual seria incluída ainda outra obra dramaturgica, *A morta* (1937), última peça de maior extensão escrita. Mais uma vez, observamos o dramaturgo tatear caminhos diferentes para a criação teatral. Classificada como “ato lírico em três quadros”, *A morta* é a peça menos carregada de tese política explícita, com menos personagens que se comportam como porta-vozes de uma visão partidária. Poética e alegórica, essa criação tematiza o enfrentamento do novo e do velho, sintetizados nos paradigmas de uma linguagem arcaica e de uma língua nascente, que tenta lhe tomar o posto.

Com personagens saídos do universo literário canônico, nunca sem passarem por uma carnavalização, como a Beatriz de Dante, o Urubu de Edgar, o Hierofante, e outros inventivamente apresentados, assim como por um grupo de interjeições e arcaísmos que percorrem algumas cenas, *A morta* parece ser a realização mais bem acabada de Oswald de Andrade para o teatro. Ao unir a iconoclastia das anteriores com situações menos superficiais e mais bem trabalhadas, a peça se abre a elementos épicos, ao uso inventivo da tradição cênica, como no caso do teatro de bonecos, sem perder a carga de interação direta com a plateia. Podemos supor que, no período em que a última criação maior fora escrita, a prática política de Oswald de Andrade já estava mais distanciada da intromissão direta em seu fazer artístico teatral, ao contrário do que provavelmente ocorrera em suas primeiras obras do decênio de 30, que coincidem com o momento em que ele se filia e milita junto ao então Partido Comunista do Brasil.

Contudo, as incursões de Oswald de Andrade pela dramaturgia não se encerram aí. Além de *O Santeiro do mangue* (1950), mais um poema dramático do que uma peça teatral em si, o

entre as quais a percepção de que *O rei da vela* seria sua peça de maior possibilidade prática de encenação: “[...] vi com esperança que Álvaro Moreyra pretendia representar a mais viável das minhas peças, *O rei da vela* que chegou a ser anunciada nos cartazes do Teatro Boa Vista, em S. Paulo.” (ANDRADE *apud* CARVALHO, 2002, p. 214).

autor publicou um texto dramatúrgico curto em um periódico, no mesmo ano de publicação de *O rei da vela* e *A morta*. Trata-se do esquete *Panorama do fascismo*, que ocupou poucas páginas da revista *Problemas: Revista Mensal de Cultura*, no número de 15 de setembro de 1937⁵.

Ainda que marcada pela brevidade, essa criação contém elementos marcantes da estética teatral de Oswald de Andrade. Desconsiderando *O santeiro do mangue* enquanto obra estritamente dramatúrgica, *Panorama do fascismo* é possivelmente sua última incursão publicada em forma de peça teatral, visto que o volume *Teatro*, com *O rei da vela* e *A morta*, saiu em agosto de 1937 – um mês antes desse esquete, portanto. Dado o pouco número de análises mais detidas em *Panorama do fascismo*, e dado seu rico caráter de síntese das pesquisas estéticas e dramatúrgicas do autor, consideramos relevante efetuar uma leitura detida dessa obra. Aqui, deixamo-nos inspirar pelo estudo *Antropofagia: palimpsesto selvagem* (2018), de Beatriz Azevedo, que concretiza uma pesquisa de fôlego com base “apenas” no *Manifesto antropófago* (1928), em um *close reading* que esmiúça aforismo por aforismo daquela publicação. Nosso intento é mais modesto, dada a extensão do presente trabalho. Contudo, entendemos que a análise desse esquete pode colaborar para uma melhor compreensão do percurso sinuoso de Oswald de Andrade no teatro que, ao que tudo indica, desembocou nessa curta e poderosa cena. Sigamos para ela.

⁵ A peça foi publicada em uma edição da Globo, em 2005, em um volume que traz também *O homem e o cavalo* e *A morta*. Como ao menos o exemplar que possuímos de tal edição apresenta o esquete em estado incompleto, sem as últimas frases finais, em alguns momentos consultaremos o esquete conforme consta em uma conferência realizada por Oswald de Andrade no ano de 1945, intitulada “A sátira na literatura brasileira”, presente no volume *Estética e política*.

Um panorama e seus tempos

Como adiantado, o esquete foi publicado na então recém lançada revista *Problemas*, da qual Oswald de Andrade compunha a equipe diretiva. O curto texto seria visto novamente em 1938, na revista *Diretrizes: Política, Economia, Cultura*⁶, assim como em uma conferência que Oswald de Andrade proferiu no ano de 1945, “A sátira na literatura brasileira”⁷. O esquete apenas apareceria com destaque próprio em livro em uma edição da Globo, já nos anos 2000, em um volume com *O homem e o cavalo* e *A morta*, o que impulsionou algumas pesquisas recentes a destacarem um possível lugar de destaque do texto na produção dramaturgica do autor. É o caso do estudo de Alencar (2005, p. 14), que chega a defender a existência não de uma trilogia, mas de uma “tetralogia da devoração”, incluindo *Panorama do fascismo* e, com isso, adaptando a nomenclatura que Carlos Gardin (1995, p. 123) deu ao ciclo teatral de Oswald de Andrade publicado no decênio de 1930.

Seja como for, já em sua abertura esse esquete traz alguns elementos que nos dão o que pensar. Consta na rubrica inicial:

Ante a multidão encapelada e comprimida numa praça, o CHEFE surge num estrado alto e embandeirado. Cercam-no o Burro, o Pirilampo, a Forca, o Urubu, setenta capangas, uma banda de música, cinco microfones, trinta e dois refletores duplos e centúrias de fotógrafos e operadores de cinema. (ANDRADE, 2005, p.9)

Em poucas linhas, lemos uma síntese da tentativa de imprimir grandiosidade ao espetáculo. A sequência de enumeração vasta chama atenção. Primeiro, a presença da multidão, um traço nada incomum no teatro de Oswald de Andrade. Recordemo-nos de *O homem e o cavalo*: em seu 3º quadro, entram em cena alaridos de

⁶ O esquete se encontra na edição de agosto de 1938 da revista (ano 01, nº 05).

⁷ A conferência ocorreu na Biblioteca Municipal Mário de Andrade e consta na mencionada edição *Estética e Política*, cuja referência completa se encontra ao fim deste trabalho.

tumultos que marcam uma espécie de insurreição social. Algumas rubricas daquela peça servem como bons exemplos: “Gritos. Furiosas aclamações. Cornetas.” (ANDRADE, 2005, p. 74) e “O tumulto cresce. Trote de cavalos. Relinchos. Troar de bombas. Relâmpagos. Sons de tempestade.” (*Ibidem*, p. 75). Em alguns momentos, o coro dessa multidão reponta com a entrada indicativa das “Vozes”, que dizem coisas como “Pim-pão! Pim-pão! Pim-pão! Pim-pão!” (*Ibidem*, p. 73). Recursos como esse se repetem ainda em outros momentos de *O homem e o cavalo*, dando um indicativo, no caso dessa primeira peça, de uma revolução social em curso. De todo modo, já está lá o caráter da presença do corpo social em grande escala.

A multidão toma a cena mais uma vez em *A morta*. No 2º quadro, intitulado “O país da gramática”, há um embate entre elementos que simbolizam o novo e aqueles que significam o velho, os cremadores e os conservadores da tradição (ou de cadáveres, como trata a peça), sintetizados em elementos da linguagem. Há algumas indicações cênicas de tumulto em irrupção, como se nota no trecho a seguir, no qual tomam parte personagens inusitadas: “O tumulto cresce. Juntam-se aos cremadores galicismos, solecismos, barbarismos. Do lado dos mortos cerram colunas, graves interjeições, adjetivos lustrosos e senhoriais arcaísmos.” (ANDRADE, 2005, p. 211). Também, há a instância das “Vozes”, com dizeres de ordem: “Façamos a limpeza do mundo!” (*Ibidem*, p. 213).

Não é incorreto concluir, assim, que o teatro vislumbrado por Oswald de Andrade tinha como característica uma almejada grandiosidade do espetáculo, com representações de elementos que sintetizam grandes massas. Nesse caso, apenas *O rei da vela* parece ser ponto fora da curva, pois, embora em certo momento dessa criação apareçam gritos dos devedores de Abelardo I, o grupo de pessoas parece ser numericamente menor se comparado ao tumultuoso estrondo visto em *O homem e o cavalo* e *A morta* e já anunciado de pronto na primeira rubrica de *Panorama do fascismo*.

No esquete, a multidão está agitada e espremida. A esse enxame popular grandioso somam-se outros inumeráveis personagens,

como capangas, fotógrafos e operadores cinematográficos. Um exército de personagens coletivizados é tratado como centúria. Há, ainda, uma banda musical e uma imensa quantidade de microfones e refletores. Tais sortes de exageros destacam, nessa pequena obra, a visão de espetáculo total e grandioso a que visava seu autor. Parecia-lhe importante criar efeitos cênicos construídos para atingir o espectador em vários sentidos, não poupando esforços para proporcionar uma experiência chocante a uma massa de pessoas. Como assevera Carlos Gardin, “Oswald buscava uma nova função para o teatro. Queria tirar-lhe o caráter elitista e devolver-lhe o cunho de comunicador de massa. Ansiava por um teatro para estádios. Qual o futebol, um teatro feito para a massa popular” (GARDIN, 1995, p. 50).

O próprio autor deixaria isso claro em um texto que revela seu entendimento sobre a arte do teatro defendido no contexto do século XX: um teatro de estádio, em vez dos então comuns teatros de câmara. Está em “Do teatro que é bom”, escrito nos primeiros anos de 1940:

Tudo isso indica o aparelhamento que a era da máquina, com o populismo do Stravinsky, as locomotivas de Poulenc, as metralhadoras de Shostakovich na música, a arquitetura monumental de Fernand Léger e a encenação de Meyerhold, propõe aos estádios de nossa época onde há de se tornar uma realidade o teatro de amanhã [...] (ANDRADE, 2004, p. 158).

De todas as referências que confluem para uma caracterização da concepção cênica atrelada a um espetáculo de sensações, chama atenção o nome de Meyerhold, diretor russo que legou imensa contribuição ao entendimento do fazer teatral como matéria que deveria ser recheada por elementos suscitadores de emoções diversas nos espectadores. Em conferências proferidas em 1930, ele dizia algo muito próximo do que Oswald de Andrade expressava a respeito do teatro:

É preciso levar em conta a necessidade que sente o espectador moderno de assistir a espetáculos destinados não mais a trezentas ou quinhentas pessoas (o proletariado evita os teatros "intimistas"), mas a dezenas de milhares (vejam as massas que enchem os estádios de futebol, voleibol, hockey e onde, amanhã, mostraremos jogos esportivos teatralizados). Para receber do teatro a carga de energia que espera dele, o novo público tem a necessidade de se sentir numeroso e solicitado (MEYERHOLD, 1969, p. 184).

No mesmo texto, o diretor ainda defende a necessária *cineficação* do teatro, que possibilitaria "representar num palco equipado com todos os requisitos da técnica moderna e capaz de satisfazer as exigências que fazemos à ação teatral" (*Ibidem*, p. 183), e assim, continua ele, "nós criaremos então os espetáculos que atrairão tantos espectadores quanto o cinema." (*Ibidem*). O caráter cinematográfico fica patente em *Panorama do fascismo*, como se vê a partir da indicação cênica inicial. Na dramaturgia anterior também se vê algo de cinematográfico, bastando recordar a presença, em *O homem e o cavalo*, de uma personagem chamada A Voz de Eisenstein. Contudo, em *Panorama do fascismo* há um uso talvez mais complexo desse recurso, que passa a representar também a própria espetacularização cinematográfica do totalitarismo nazifascista daquele período. O esquete, desse modo, pode ser visto também como uma sátira da espetacularização; algo como uma caricatura de filmes tal qual o famoso *O triunfo da vontade* (1935), de Leni Riefenstahl.

O tom satírico já é anunciado pela presença de personagens não humanas e até mesmo inanimadas: o Burro, o Pirlampo, a Força e o Urubu. Nada incomum para o Oswald dramaturgo, que já havia posto em cena garças, cachorro, tigre, marcianos e, claro, cavalos em *O homem e o cavalo*. *A morta* apresenta O Urubu de Edgard, sátira do corvo de Poe, e faz um rico uso da personificação de objetos, como uma roupa de homem, e de materiais abstratos, como um grupo de interjeições, por exemplo, que exprimem em coro falas como "Ah! Oh! Ih!" (ANDRADE, 2005, p. 214). No caso

de *Panorama do fascismo*, há importantes participações dessas personagens personificadas. Veremos já. Antes, observemos as primeiras falas do esquete:

A MULTIDÃO (*Despertada*) - Viva! Vivooooooooooooooooo!
Oooooooooooooooooo!

O CHEFE - Em 1931...

A MULTIDÃO (*Desvairada*) - Bravo! Muito bem!
Bravíssimooooooooooooooooo!

O CHEFE - Enganei-me... Em 1913!

A MULTIDÃO - Bravíssimo! Muito bem!

O CHEFE - O céu azul...

A MULTIDÃO (*Desvairada*) - Muito bem! Muito bem! Tem toda razão!
Tem sempre razão! Oooooooooooooooooo! (ANDRADE, 2005, p. 9)

De pronto, o que menos importa nessa circunstância são as falas propriamente ditas. O humor da situação, uma massa humana a concordar veementemente com afirmações díspares, incide em um ponto que atravessa todo o esquete. Há uma espécie de negação da linguagem, que vai em um crescente ao longo da cena.

Se, de início, percebe-se que o auditório eufórico não diferencia informações divergentes, pouco importando se o ano a que se refere o Chefe é 1931 ou 1913, esse traço só faz se acentuar. O líder profere aleatoriedades como “Abóbora com farofa!” (*Ibidem*, p. 10) e “Toalhinha... espiritadeira!” (*Ibidem*), e chega a bradar com afetada oratória, como consta na rubrica: “Pinhão! Sacudidela! Tornozelo! Barraca! Prato-fundo! Almofada! Marmelada! Oceano Atlântico!” (*Ibidem*, p. 11). Como resposta, sempre aquele lugar comum em êxtase: “Brrrrrrrrravíssimo! Como fala! Que clareza! Vivooooooooooooo!” (*Ibidem*, p. 10). A Multidão chega a responder boquiaberta com um “Aaaaaaaa! Oooooooooooooooooo! Que imagem! Brrravíssimooooooooooooooooooooo!” (*Ibidem*, p. 11) ao seguinte dizer do Chefe: “Cadeira de balanço de bigode!” (*Ibidem*).

Essa ampla Multidão, sempre concordante com seu líder, parece remontar a um tipo de recurso que Jean-Pierre Sarrazac defende haver no drama moderno. “O coro está ausente das

dramaturgias modernas e contemporâneas” (SARRAZAC, 2017, p. 162), entende o autor, para em seguida relativizar a própria afirmativa, reconhecendo a presença de instâncias que se ligam, ainda que de modo atenuado, ao que já fora o coro no teatro clássico: “Hoje, não temos mais da comunidade senão uma nostalgia torturante, e do coro, um avatar longínquo: a *coralidade*.” (*Ibidem*, p. 162-163).

Entre esses respingos do coro no drama moderno, há, para Sarrazac, um tipo de representação que toca o comportamento homogêneo do ser humano quando se vê partícipe do autoritarismo. A partir de *O rinoceronte* (1959), de Ionesco, com a transformação de humanos em rinocerontes que, na situação da peça, parecem exprimir uma tendência gregária e assassina, Sarrazac identifica o espaço de uma coralidade negativa no teatro que ele entende como moderno: “[...] existe, portanto, uma coralidade que estigmatiza o homem comum no momento em que se torna vítima concordante de processos totalitários que abolem toda personalidade, toda singularidade.” (*Ibidem*, p. 167). *Panorama do fascismo* se destaca como um curto e certo exemplo dessa dança coral coreografada por uma multidão vítima e seguidora de um regime totalitário a que o teórico francês faz menção.

No caso da peça de Oswald, esses seres padecem totalmente de arcabouço discursivo elaborado. Conforme ilustramos em exemplos anteriores, a linguagem parece se transformar em mera repetição de saudações e palavras de ordem que se intercalam, pouco importando o que de fato se diz. Por isso, quando insultada, a multidão de *Panorama do fascismo* prossegue em júbilo.

O CHEFE - Cambada de idiotas!

A MULTIDÃO (*Delirante*) - Muito bem! Muito bem! Brrrravo!
Oooooooooooooo! (ANDRADE, 2005, p. 10)

O âmbito de um discurso esvaziado, pautado na ausência de qualquer tipo de argumentação, é uma tônica de movimentos totalitários modernos como o fascismo. Theodor W. Adorno

salienta essa característica ao se debruçar sobre os comportamentos psíquicos implicados em propagandas de regimes fascistas:

Dado que seria impossível ao fascismo angariar as massas através de argumentos racionais, sua propaganda tem necessariamente que desviar de um pensamento discursivo; precisa ser orientada psicologicamente e tem que mobilizar processos irracionais, inconscientes e regressivos." (ADORNO, 2015, p. 184)

Para o filósofo, esse comportamento gerava uma situação de pouca crença efetiva. "As pessoas acreditam tão pouco, do fundo de seu coração, que os judeus são o demônio, quanto acreditam completamente em seu líder." (*Ibidem*, p. 188). Ou seja, os seguidores não se importariam de fato com as palavras do líder, mas, antes, compunham com ele uma espécie de encenação: "Elas não se identificam realmente com ele, mas representam [*act*] essa identificação, encenam [*perform*] seu próprio entusiasmo, e assim participam da encenação [*performance*] de seu líder." (*Ibidem*).

Aquele acontecimento, então, seria também cênico. Não à toa, Vladimir Safatle, ao refletir sobre as considerações de Adorno, identifica o líder fascista, em geral, como uma figura também detentora de um aspecto cômico. "Para ele [Adorno], o fascismo era, de uma certa forma, o riso que vem do poder." (SAFATLE, 2008, p. 5). Em um texto mais recente, Safatle (2018) reforça a ideia, ao expressar que, por haver certa ilusão de não seriedade naquilo que por eles é dito, os líderes de comportamento fascista se situam em algo entre o militar e o palhaço de circo.

Panorama do fascismo capta espírito semelhante, ao pôr em cena, com requintes de sátira, uma situação que em si já contém muito de encenação. A satirização, as respostas padrões a qualquer intervenção e o discurso vazio envernizado por retórica pomposa criam um efeito cômico nessa pequena peça, certamente fornecendo um quê de circense. Elementos propiciadores do riso estão presentes, inclusive, na participação de personagens não humanas. Esse recurso, como dissemos, se espalha por outras

criações dramáticas de Oswald de Andrade. Ao Burro que zurra “Hi! On! Hi! On!” (ANDRADE, 2005, p. 10), o Chefe agradece, Uma Voz crê ser manifestação da natureza e a Multidão urra mais um “Brrravíssimo! Muito bem! Muito bem! Oooooooooooooo! Aaaaaaaaaaaaaa!” (*Ibidem*), em uma expressão que, representada graficamente com inúmeras vogais, parece fazer par às emissões dos outros animais. De igual modo, assim que um corvo resolve grasnar em um dos microfones, a Multidão reage com emoção: “Que elegância de estilo! Que profundidade!” (*Ibidem*), pensando ter ouvido a própria voz do Chefe, conforme a rubrica indica.

Não podemos deixar de mencionar aqui a participação da Força, que chega a sorrir com a ordem do Chefe de que os desafetos deveriam ser assassinados. A personificação desse objeto inusitado revela, como já dissemos, um expediente visto em outras peças de Oswald de Andrade, isto é, a valorização de todos os elementos cênicos. Em *O homem e o cavalo* e *O rei da vela* vemos, em momentos espaçados, sugestões de valorização de objetos que parecem funcionar por metáfora, seja no uso de bigodeiras e cabos de vassoura pelos marcianos do Planeta Vermelho, na primeira peça, ou na indumentária de domador de feras com o tamanho do chicote e do bigode de Abelardo II, em *O rei da vela*. Em *A morta*, contudo, esse uso da expressão via uso de objetos se faz mais intenso, já que a peça se abre a partir de um complexo jogo expressivo entre personagens e marionetes. Ainda nessa peça, como adiantado, surge uma roupa de homem que, inclusive, tem fala: “UMA ROUPA DE HOMEM (*Passando*) - Boa tarde, linda!” (*Ibidem*, p. 214).

A Força, em *Panorama do fascismo*, simboliza essa personificação de objetos e seres abstratos comuns ao universo dramático de Oswald. O procedimento se assemelha, a propósito, à estética do teatro de revista, a qual costumava apresentar como personagens as chamadas alegorias. Um exemplo é *O tribofe* (1892), de Arthur Azevedo, que abre cortinas com *A febre amarela* e *A varíola*. Elas trocam cumprimentos gentis no palco, enquanto uma passa à outra o “serviço” a ser feito na sociedade carioca daquele contexto.

Se, por um lado, as aparições de objetos e outros animais que inusitadamente participam pode gerar um efeito de riso no esquete de Oswald de Andrade, essa opção por formas de espetáculo antinaturalistas também tem um tom de fundo mais sério e cruel. O Pirilampo que pousa no nariz do Chefe e pisca é tido como um sinal messiânico esperado pela Multidão: “(Em êxtase) - Milagre! Milagre! O bichinho do Nosso Senhor deu sinal!” (*Ibidem*, p. 10). À medida que *Panorama do fascismo* avança, esses seres participam mais ativamente, enquanto a própria linguagem do extermínio vai se apresentando com crueza cada vez maior. A Força sorri quando o Chefe fala em matança. O Burro também fala, ao responder o chamado do Chefe – nada inatural, a propósito:

O CHEFE - Vamos dizer que são todos comunistas!

A MULTIDÃO - Vamooooooooos!

O BURRO - Eu sou fascista! Da primeira hora!

A MULTIDÃO - Sabemos! Vivooooooooo!

O BURRO - Fascista histórico Hi! On! (*Ibidem*, p. 11)

A Força, de igual modo, se expressa verbalmente e é acompanhada pelo Urubu. Ambos dizem sentir fome. O Chefe retruca de modo clássico autoritário, com um misto de oferecimento de proteção aos seus e ódio aos que são de fora: “É preciso dar de comer aos que têm fome! Abaixo os judeus!” (*Ibidem*). É o que faltava para a Multidão se enfurecer ainda mais e ser descrita na rubrica como sanguinária, revelando o apetite pela destruição. Ao final, o Chefe encoraja seus asseclas a não temerem, pois, nas palavras dele, “Deus está conosco! A polícia também! Papai-grande garante!” (ANDRADE, 2011, p. 122). O esquete tem seu desfecho com um monumental aniquilamento assim descrito:

O ruído da guerra estronda de repente. Choros convulsos de mulheres, de homens e de crianças. Manchas de sangue espalham-se nas casas desarmadas, nas prisões e nas ruas. Países desprevenidos tornam-se escravos. Cidades livres são algemadas. O luto toma conta

da terra, entre soluços de mães, de noivas, de irmãs e de filhos, apavorados. (*Ibidem*).

Poderíamos estar diante de uma écfrase da *Guernica*, de Pablo Picasso, pintura curiosamente exposta pela primeira vez também em 1937, enquanto Oswald de Andrade estava prestes a publicar *Panorama do fascismo*. Alinhadas no tempo, as obras confluem em uma triste sintonia, apesar de terem sido produzidas em espaços geográficos distintos.

Em 1945, durante a conferência em que Oswald leu *Panorama do fascismo*, ele introduziu o esquete da seguinte maneira: “Para terminar, vou pedir para ler uma coisa minha. É uma sátira contra o fascismo, que julgo mais que oportuna, pois hoje o fascismo não anda às claras como em 37, quando a publiquei, mas aparece oculto e camuflado nas roupagens mais inesperadas.” (*Ibidem*, p. 119). Podemos supor que, se não tivesse morrido em 1954, Oswald de Andrade se espantaria com a quantidade de momentos que convocariam seu esquete de volta à cena da atualidade brasileira.

A crença cega em líderes tiranos que se assemelham a figuras patéticas, a retórica raivosa, o discurso da eliminação da alteridade, a inexistência do diálogo e a anulação de qualquer construção de pensamento por meio da linguagem (a própria tentativa de eliminação da linguagem), a aliança com forças policiais, o messianismo... De alguma forma, poderíamos estar diante de uma descrição satírica de tempos bastante familiares, que, por vezes, demonstram a nudez de um fascismo às claras e por outras, vestem-se em roupagens inesperadas – não tão inesperadas assim, convenhamos. Mais uma triste sintonia que, dessa vez, apresenta-se dentro de um mesmo espaço geográfico, teimando em desaguar em tempos distintos.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Ensaio sobre psicologia social e psicanálise*. Tradução de Verlaine Freitas. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- ALENCAR, José Eudes Araújo. *Almada Negreiros e Oswald de Andrade: experimentação e radicalidade no palco da periferia*. Rio de Janeiro, 2005. 117 p. Tese de Doutorado-Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- ANDRADE, Oswald de. Manuscrito sem título e sem data. Fundo Oswald de Andrade pertencente ao Centro de Documentação Alexandre Eulálio. Unicamp.
- ANDRADE, Oswald de. *Teatro: A morta, O rei da vela, O homem e o cavalo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- ANDRADE, Oswald de. *Panorama do fascismo/ O homem e o cavalo/ A morta*. São Paulo: Globo, 2005.
- ANDRADE, Oswald de. *Estética e política*. Organização, introdução e notas de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 2011.
- AZEVEDO, Arthur. *O Tribofe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: Sesi-SP, 2018.
- CARVALHO, Sérgio de. *O drama impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. Tese (Doutorado), FFLCH/USP, São Paulo, 2002.
- GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: Da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995.
- MAGALDI, Sábado. *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.
- MAGALDI, Sábado. A mola propulsora da utopia. In: ANDRADE, Oswald de. *Panorama do fascismo/ O homem e o cavalo/ A morta*. São Paulo: Globo, 2005.
- MEYERHOLD, Vsévolod. *O teatro de Meyerhold*. Tradução, apresentação e organização de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

SAFATLE, Vladimir. Sobre um riso que não reconcilia: Notas a respeito da “ideologia da ironização”. In: *A Parte Rei*: Revista de Filosofia. Número 55, enero de 2008. Disponível em: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/safatle55.pdf>>. Acesso em: 19 abr. 2021.

SAFATLE, Vladimir. O que é fascismo? *Revista cult*. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/o-que-e-fascismo/>>. Acesso em 19 abr. 2021.

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

Entre pecados, silêncios e chamuscas: o corpo feminino sob coação política na dramaturgia de Clarice Lispector

Alana Regina Sousa de Menezes
Wagner Corsino Enedino

Introdução

Clarice Lispector, em 1946, escrevendo ao escritor (e amigo) Fernando Sabino, anuncia: “[...] comecei a fazer uma ‘cena’ (não sei dar o nome verdadeiro ou técnico); uma cena antiga, tipo tragédia Idade Média com coro, sacerdote, povo, esposo, amante... [...]” (LISPECTOR, 2002, p. 108). Esta reflexão repousa na leitura da teatralidade presente no texto dramático a que Clarice se refere na citada correspondência. Trata-se de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, publicado na segunda parte do livro *A legião estrangeira* (1964), presente na primeira edição. Posteriormente, o drama vem a ser republicado na obra *Outros escritos* (2005).

Para realizar a leitura da teatralidade de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, tornam-se seminais os suportes teóricos de Patrice Pavis (1999), Anne Ubersfeld (2013), David Ball (2008), Sábato Magaldi (1998), Jean-Pierre Ryngaert (1995) e Jean-Jacques Roubine (2003) – um leque de proposições e diretrizes para uma leitura técnica do texto dramático.

Ao descortinar da fábula da autora, impõe-se, também, a necessidade de examinar a configuração da personagem feminina no texto em questão. Integrando o projeto ficcional (já bastante pontuado pela crítica) de Lispector, no que diz respeito a colocar personagens femininas no centro do debate sobre as relações entre gênero e sociedade, a Pecadora (protagonista) carrega consigo uma

teia de significações advindas do silêncio e das vozes que por ela falam. Para uma melhor compreensão desses signos, são pertinentes as pesquisas de Eni Puccinelli Orlandi (2007), Judith Butler (2019), Rita Segato (2012), Joan Scott (1995), Heleieth Saffioti (2001) e Sueli Carneiro (2003).

A referida necessidade se coloca porque o texto dramático de Clarice Lispector, aqui estudado, atua como espaço de manifestação reflexiva acerca dos papéis atribuídos à mulher pela sociedade. *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* traz como história principal a condenação de uma mulher – a protagonista – à pena de morte pela fogueira. A motivação para o castigo é o fato de a mulher ter cometido adultério, razão pela qual recebe o nome de “Pecadora”.

Com efeito, sabemos que a personagem de teatro penetra no ridículo dos homens, como observa Magaldi (1998, p. 21). As personagens criadas no universo ficcional da peça de Clarice, na medida da configuração do drama, exercem função representativa de corporificação de questões profundamente relacionadas aos formatos das instituições sociais, as quais acabam sempre sobrepondo o interesse daqueles historicamente mais fortes.

Propondo retratar uma cena de crime e punição, a escritora brasileira apresenta elementos que podem ser lidos como instrumentos aferidores de unidade de ação necessária ao texto dramático. Simultaneamente, podem ser interpretados como contribuição para a confirmação do seu projeto estético, marcantemente caracterizado pela presença de personagens femininas que anseiam por conquistar sua liberdade, de alguma maneira. São exatamente essas duas vertentes que amparam a leitura que passamos a fazer.

A teatralidade clariceana em perspectiva

Partindo do pressuposto de que o texto dramático é escrito, em sua gênese, para ser representado – com o objetivo de reafirmá-lo enquanto gênero autêntico, dotado de seus próprios métodos, de

suas próprias características, evoluções e finalidades, pois “[...] a análise do texto e a análise da representação são procedimentos diferentes, ainda que complementares” (RYNGAERT, 1995, p. 20) –, o primeiro passo é compreender como se dão as ações e reações em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*. Isto é, como é construída a teatralidade, como se dá o conflito e como são configuradas as personagens no plano da diegese. Nesse contexto, como afirma Magaldi (1998, p. 17):

Drama, etimologicamente, significa ação. A simples conversa, entabulada como diálogo, não constitui ação, e por isso carece de teatralidade. Para se facilitarem a tarefa de fixar personagens agindo, os autores antepõem-lhes obstáculos, cuja transposição conduz ao desfecho. Os obstáculos colocam-se no íntimo ou no exterior das personagens, e caracterizam o conflito, que a maioria dos teóricos julga essencial ao conceito de drama.

O texto dramático é movido por uma série de microações as quais, encadeadas, levam ao desfecho, à medida que “[...] o texto não é uma prosa narrativa em forma dialogada, simplesmente. É modalidade da linguagem escrita, que depende extremamente de métodos e de técnicas específicas para o teatro” (BALL, 2008, p. 17).

Sábato Magaldi (1998, p. 8) também apresenta duas relevantes tríades para ler o texto dramático. A primeira é composta pelos elementos que essencialmente compõem o fenômeno teatral: o ator, o texto e o público. A segunda se refere à configuração de um texto feito para teatro – apresentação, desenvolvimento e solução de um conflito –: “eis o esquema habitual da chamada peça bem-feita” (MAGALDI, 1998, p. 17).

A pecadora queimada e os anjos harmoniosos potencializa sua verve dramática no desenrolar simultâneo de duas ações (ambas com apresentação, desenvolvimento e desfecho): uma principal e uma secundária. A primeira desenvolve-se no que chamaremos de *plano visível*; a segunda, no *plano invisível*.

O drama é composto por seis personagens, as quais se configuram na ação principal: Pecadora, Esposo, Amante, Sacerdote, 1º Guarda e 2º Guarda (sem falar nas figuras do Povo, das Mulheres do povo, da Criança com sono e da Personagem do povo – personagens que aparecem eventualmente). No entanto, em segundo plano, aparece a figura dos Anjos Invisíveis (que se transformam em Anjos Nascendo e Anjos Nascidos), que funcionam como coro da tragédia de ato único (*pièce en un acte* ou *one-act-play*). Nesse segmento, cumpre destacar que esse tipo de peça caracteriza-se por ser

[...] representada sem interrupção, com duração média de vinte a cinquenta minutos. Este gênero se desenvolve principalmente a partir do século XIX. Como na novela, por oposição ao romance, a peça em um ato concentra sua matéria dramática numa crise ou num episódio marcante. Seu ritmo é muito rápido, procedendo o dramaturgo por alusões à situação e rápidos toques realistas para pintar o ambiente (PAVIS, 1999, p. 282).

Ainda no contexto de suportes metodológicos, acompanhamos a classificação do pesquisador André Luís Gomes (2007), que define *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* como uma tragédia. Endossamos tal classificação, porque a dramaturgia escrita por Clarice Lispector, de fato, combina todos os elementos necessários para atingi-la. Para acrescentar, cabe aqui o conceito de tragédia de Pavis (1999, p. 415-416):

Peça que representa uma ação humana funesta muitas vezes terminada em morte. [...] Vários elementos fundamentais caracterizam a obra trágica: a *catharsis* ou purgação das paixões pela produção do terror e da piedade; a *harmatia* ou ato do herói que põe em movimento o processo que o conduzirá à perda; a *hybris*, orgulho e teimosia do herói que persevera apesar das advertências e recusa esquivar-se; o *pathos*, sofrimento do herói que a tragédia comunica ao público.

A ação principal¹ da dramaturgia clariceana é construída pelo enredo de uma mulher – a “pecadora” – que cometeu adultério; será, por isso, queimada, como punição. Todas as demais personagens são construídas para interagir com esse evento. A ação secundária², por sua vez, é a que progride junto ao nascimento dos Anjos. Eles iniciam o drama como Anjos Invisíveis; no decorrer do texto, passam à condição de Anjos Nascendo; e, após a execução da pena, passam a Anjos Nascidos. Assim, enquanto a ação principal vai progredindo com a protagonista em xeque, movendo-se por acontecimentos sucessivos (como a entrada do Esposo, a entrada do Amante, as inferências do Povo e das Mulheres do Povo), a ação secundária é mais contida e só progride após o avanço da primeira. É, inclusive, muito peculiar a maneira pela qual esse texto dramático sustenta sua história secundária. Os Anjos Invisíveis, que nela estão situados, funcionam como uma espécie de coro, exercendo o que Pavis (1999, p. 74) chama de “função estética desrealizante”, pois “parece elemento artificial e estranho à discussão dramática entre as personagens”, acabando por ser uma técnica distanciadora por natureza.

Como a ação secundária atua em função da ação principal, é designada aos Anjos Invisíveis a tarefa de abertura do texto, a chamada *prótase* (corte narratológico responsável pela exposição e pelo encaminhamento dos elementos dramáticos) para que, só depois, entre a primeira personagem da ação principal. Essa personagem é o Sacerdote, que virá dar o segundo corte narratológico da peça – a chamada *epítase*, ou crise –, no qual o conflito emerge do texto e o “nó” da obra aparece já apertado, uma vez que sabemos que uma peça teatral só tem início devido ao rompimento de uma situação outrora equilibrada que, desde o começo do espetáculo, já é crítica, como podemos observar:

¹ Ação que “tem seu eixo na progressão do ou dos protagonistas” (PAVIS, 1999, p. 5).

² Ação “enxertada na primeira como intriga complementar sem importância primordial para a fábula geral” (PAVIS, 1999, p. 5).

SACERDOTE: [...] E esta simples mulher por tão pouco se perdeu, e perdeu a sua natureza, e ei-la a nada mais possuir e, agora pura, o que lhe resta ainda queimarão. Os estranhos caminhos. Ela consumiu sua fatalidade num só pecado em que se deu toda, e ei-la no limiar de ser salva [...] (LISPECTOR, 2005, p. 57-58).

Em um longo monólogo, por sua vez, o coro disserta sobre sua condição de Anjos existentes somente em um “plano sobrenatural” (por isso, invisíveis), captando o leitor (potencial espectador) pelo deslocamento do plano real para o plano imaginário, apreendendo-o já de início e deixando-o em estado de atenção para a ação principal. Em outras palavras, a personagem da ação secundária detém o leitor e o entrega pronto para conectar-se à ação principal, já na primeira fala do texto:

ANJOS INVISÍVEIS: Ei-nos quase aqui, vindos pelo longo caminho que existe antes de vós. Mas não estamos cansados, tal estrada não exige força e, se vigor reclamasse, nem o de vossa prece nos ergueria. Só uma vertigem é o que faz rodopiar aos gritos com as folhas até a abertura de um nascimento. Basta uma vertigem, que sabemos? Se homens hesitam sobre homens, anjos ignoram sobre anjos, o mundo é grande e abençoado seja o que é. Não estamos cansados, nossos pés jamais foram lavados. Grasnando a esta próxima diversão, viemos sofrer o que tem que ser sofrido, nós que ainda não fomos tocados, nós que ainda não somos menino e menina. Ei-nos nas malhas da tragédia verdadeira, da qual extrairemos nossa forma primeira. Quando abirmos os olhos para sermos os nascidos, de nada nos lembraremos: crianças balbuciantes seremos e vossas mesmas armas empunharemos. Cegos no caminho que antecede passos, cegos prosseguiremos quando de olhos já vendo nascermos. Também ignoramos a que viemos. Basta-nos a convicção de que aquilo a ser feito será feito: queda de anjo é direção. Nosso verdadeiro começo é anterior ao visível começo, e nosso verdadeiro fim será posterior ao fim visível. A harmonia, a terrível harmonia, é o nosso único destino prévio (LISPECTOR, 2005, p. 57).

Observe-se que a primeira fala do texto tem destinatário marcado: o espectador/leitor. Ao usar o pronome “vós”, os Anjos Invisíveis exercem a função de capturar o leitor para a teia da dramaturgia. “Cegos no caminho que antecede passos”, os Anjos serão os responsáveis por situar o futuro espectador nas “malhas da tragédia verdadeira”, exercendo, dessa maneira, a figura do coro, pois sabemos que, diferentemente do romance, tipicamente composto por narração, o teatro é ação e, na falta da mediação de um narrador, o coro cumpre papel fundamental. Importa acrescentar que a perspectiva que ampara a presente leitura repousa no que Raymond Williams (2002, p. 56) denominou “tragédia moderna”:

Na tragédia moderna, a questão toda da resolução é mais difícil, porque as personagens são mais individualizadas. A própria justiça é mais abstrata, mais fria, podendo até mesmo aparecer como a mera contingência de circunstâncias eternas, promovendo simplesmente, dessa forma, o choque, ou suscitando a piedade. A reconciliação, quando acontece, ocorre de forma frequente, no interior da personagem, e será mais complexa e muitas vezes menos satisfatória, porque é a personagem em si, e desse modo o destino individual, que são enfatizados acima da substância ética.

Com a função de amplificar a ação principal e de conduzir o leitor, os Anjos são apresentados como detentores de informações superiores relativamente às das demais personagens. De fora da ação principal, apresentam uma visão privilegiada, analítica e crítica sobre aquela; ao coro é dada uma perspectiva diferenciada, o que pode ser observado pela prolepse que desponta no monólogo primeiro: “Quando abriremos os olhos para sermos os nascidos, de nada nos lembraremos: crianças balbuciantes seremos e vossas mesmas armas empunharemos” – e dessa forma acontece, quando o desfecho do texto traz a fala dos Anjos Nascidos: “Mamãe, que foi que aconteceu?” (LISPECTOR, 2005, p. 69).

Nesse caminho, antes de passarmos à demarcação do encadeamento das ações na ação principal, faz-se pertinente destacar a utilização dos adjetivos “Invisíveis”, “Nascendo” e “Nascidos” acompanhando o substantivo “Anjos”. Em primeiro lugar, pelo fato de que a dramaturga não atribui nomes próprios às personagens, nomeando-as apenas com substantivos comuns (Guarda, Sacerdote, Esposo, Amante). Em segundo lugar, porque Lispector faz uso dos adjetivos “Invisíveis” e “Nascidos” e do verbo “nascer” na forma nominal gerúndio para inserir as didascálias em seu texto. A respeito de tais indicações cênicas, comentaremos no próximo tópico.

Instrumentalização das didascálias: narrando a dramaturgia

Para Patrice Pavis (1999, p. 207), as didascálias são uma espécie de metatexto. Também chamadas de indicações cênicas, as didascálias ocupam a função de dar as diretrizes de condução ao texto dramático. Anne Ubersfeld elucida que um texto teatral é composto de “duas partes distintas, mas indissociáveis: o diálogo e as didascálias (ou indicações cênicas ou direção de cena)”. Dessa forma, conforme assevera Pavis:

É como se o texto quisesse anotar sua própria futura encenação. As indicações cênicas dizem então respeito não só às coordenadas espaço-temporais, como sobretudo à interioridade da personagem e à ambiência da cena. Essas informações são tão precisas e sutis que pedem uma voz narrativa (1999, p. 207).

No caso de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, há raríssimas indicações cênicas explícitas. Clarice não utiliza, inclusive, o texto didascálico conhecido como *dramatis personae* (lista de personagens, que antecede a peça), cuja função é a “de nomear e de caracterizar em poucas palavras as personagens do drama, de esclarecer de imediato a perspectiva do autor sobre suas personagens e de orientar o julgamento do espectador” (PAVIS,

1999, p. 112). Lispector opta por abrir espaço à criatividade de um provável encenador, reduzindo o número de didascálias, dando preferência ao seu uso interno. A esse respeito, comenta a teórica Anne Ubersfeld que:

Mesmo quando parecem inexistentes, o lugar textual das didascálias nunca é nulo, pois elas abrangem o nome das personagens, não apenas na lista inicial, mas no interior do diálogo, e as indicações de lugar; respondem às perguntas *quem?* e *onde?* O que as didascálias designam, pertence ao contexto da comunicação; determinam, pois, uma pragmática, isto é, as condições concretas de uso da fala: constata-se como o texto das didascálias prepara o emprego de suas indicações na representação (onde não figuram como falas) (UBERSFELD, 2013, p. 6).

Partindo de tal perspectiva, as didascálias em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* estão diluídas nas falas das personagens, assim como em seus nomes. É o caso do coro, composto por Anjos – primeiro Invisíveis, depois Nascendo e, por fim, Nascidos. Note-se que os adjuntos adnominais funcionam como direcionadores de uma possível colocação em cena desse coro, sugerindo que, em um primeiro momento, eles *não fiquem ao alcance dos olhos do público* (LISPECTOR, 2005, p. 57).

Exímia narradora, ao fazer uso desse recurso, a autora instrumentaliza uma técnica há muito conhecida no texto dramático: a substituição da representação pela narração, que “era, aliás, recomendada por Aristóteles para resolver a dificuldade levantada pela representação do horrível ou do ‘verdadeiro-inverossímil’” (ROUBINE, 2003, p. 40). No caso da peça em análise, mesmo que em menor número, as didascálias aparecem tanto na forma externa, explícita, com a indicação dos nomes das personagens (como Anjos *Invisíveis*, Anjos *Nascendo*, Anjos *Nascidos* e Criança *com sono*), quanto nas marcações: “Entram pecadora e dois guardas”; “Entra o esposo”; “Entra o amante”.

É por isso que “[...] nas didascálias, é o próprio autor que: a. nomeia as personagens (indicando a cada momento quem fala) e

atribui a cada uma um lugar para falar e uma parte do discurso; b. indica os gestos e as ações das personagens, independentemente de qualquer discurso” (UBERSFELD, 2013, p. 7). Porém, é internamente, isto é, diluídas nas falas das personagens, que as didascálias aparecem mais. Temos alguns trechos nos quais se evidencia tal recurso técnico conforme analisado:

2º GUARDA: [...] Sob este céu de asfixiada *tranquilidade* [...].

1º GUARDA: [...] Mas *cá estamos a guardar uma mulher* que a bem dizer por si mesma já foi incendiada.

ESPOSO: Fui eu aquele que incitou a palavra do sacerdote e juntou a *tropa deste povo* e despertou a *lança dos guardas*, e *deu a este pátio* tal ar de glória que abate seus muros [...].

1º GUARDA: Cada um diz e ninguém ouve. [...]

POVO: Eis o amante, eis o amante e eis o amante. [...]

AMANTE: [...] Abro os olhos até agora fechados pela jactância, e *vos pergunto*: quem? [...]

CRIANÇA COM SONO: Ela está sorrindo.

POVO: Está sorrindo, está sorrindo e está sorrindo. [...]

AMANTE: Sorris inacessível, e a primeira cólera me possui. [...]

ESPOSO: *Ira impotente*: ei-la sorrindo. [...]

ANJOS INVISÍVEIS: *Retira as mãos do rosto*, esposo. [...]

1º e 2º GUARDAS: *Afastai-vos*, pois o fogo pode se alastrar e através de vossas vestes toda a cidade incendiar. [...]

1º e 2º GUARDAS: *Eis o primeiro clarão*. Viva o nosso Rei. [...]

(LISPECTOR, 2005, pp. 59-69) (grifos nossos).

Note-se que as didascálias estão estrategicamente posicionadas nas falas das personagens. Elas dão indicações de lugar, como em “a este pátio”, “cá estamos a guardar”; de máscaras a serem construídas, como em “asfixiada tranquilidade”, “ira impotente”, “está sorrindo”; também de entonações: “vos pergunto”, “cada um diz e ninguém ouve”; e, até mesmo, de pistas para a execução da encenação, como em “afastai-vos”, “eis o primeiro clarão” e, ainda, indicando a presença de figuração ou de

objetos cênicos, ao citar, por exemplo, “a tropa deste povo” e “a lança dos guardas”.

Em vez de optar por colocar didascálias externas, Lispector faz com que as próprias *personas* em cena apontem os vazios a serem preenchidos por uma possível montagem teatral. Clarice faz, portanto, uso de uma das características mais marcantes do texto dramático, que são suas lacunas: “É evidente que, como todo texto literário, e mais ainda, por razões óbvias, o texto de teatro é lacunar. [...] Um trabalho textual é necessário para produzir as respostas” (UBERSFELD, 2013, p. 8).

Nada é por acaso em um texto literário. Não podemos ignorar que Clarice Lispector dominava as técnicas de narração e se fez reconhecida pela crítica por, de maneira muito precisa, instrumentalizar o elemento narrativo e o diálogo em seus textos. Tal aspecto ganha relevo e enriquece o texto dramático, afinal, “[...] o teatro jamais pode abster-se totalmente de narrar, mesmo por intermédio do diálogo” (RYNGAERT, 1995, p. 13). O manejo das didascálias dentro das falas das personagens torna-se, por isso, uma qualidade do texto, pois tal manobra é coerente com outra característica peculiar da dramaturgia de Lispector: o monólogo.

Em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, os monólogos são responsáveis por uma sucessão de eventos que vão aumentando a tensão dramática. Com efeito, aplica-se aos monólogos o que observou Carlos Mendes de Sousa (2000, p. 192) ao analisar a obra *A paixão segundo GH*: o monólogo é “a única forma possível para a transposição [...] [da] visão daquilo que a personagem relatante vê”. Desse modo, embora o diálogo seja um elemento distintivo do texto dramático, o que notamos na peça teatral em estudo é que, parafraseando o próprio texto, “cada um diz e ninguém ouve”. Como bem explicitou o pesquisador André Luís Gomes ao tomar como objeto de estudo a dramaturgia em pauta:

O texto é construído, como é característico do gênero dramático, em discurso direto. Entretanto as falas diretas das personagens não se concretizam enquanto diálogos entre personagens, mas em

monólogos que são, como aponta Benedito Nunes, ‘diálogos da consciência consigo mesma’ (GOMES, 2007, p. 137).

Cada enunciação das personagens é executada como uma ação verbal. Por meio dela, a personagem assume a ficção – e, por isso, conseguimos desvendar a diluição das didascálias em suas falas. Se David Ball (2008, p. 24) assinala que “a primeira coisa, pois, a descobrir é como uma peça caminha de um lugar a outro”, nossas observações apontam para a leitura das falas das personagens como sementes das ações que vão se desencadeando uma após a outra, sem comunicação direta entre as *personas*.

No entender de Ball, “[...] uma peça se assemelha a uma série de dominós. Um evento detona o segundo e assim por diante. [...] A chave é o dominó adjacente: a colisão de cada dominó com aquele que vem imediatamente após” (2008, p. 28-29). As falas estão, pois, colocadas com a finalidade de atingir o efeito dominó a qual Ball se refere. Elas são, por si mesmas, ações que provocam ações, nas quais, como enuncia o 2º Guarda, “cada um está só com a culpada”. Nessa perspectiva de ação e reação dramáticas, cumpre ressaltar que: “[...] a ação não é necessariamente expressa e manifesta no nível da intriga; às vezes ela é sensível na transformação da consciência dos protagonistas, transformação que não tem outro barômetro que não os discursos” (PAVIS, 1999, p. 4).

Esses monólogos são responsáveis por mover a ação principal, em que as personagens trabalham com o choque. Cada uma a seu modo, as personagens explicitam um sofrimento visceral, fruto de uma condição moral e religiosa extrema (e, nesse ponto, não podemos esquecer que se trata de uma escritora cuja tessitura é marcada pela boa construção do chamado “monólogo interior”, quando se trata de narração).

Tomando como base a classificação de Pavis (1999, p. 248), percebemos que os monólogos de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*, em sua maioria, podem ser classificados como “monólogos de reflexão e de decisão”, assim definidos pelo estudioso: “colocada diante de uma escolha delicada, a

personagem expõe a si mesma os argumentos e contra-argumentos de uma conduta (dilema)". Factualmente, as personagens estão envoltas em peculiares dilemas.

O antagonismo coletivo e o epicentro do conflito

O antagonismo move o drama e, por extensão, o conflito é para ele essencial. Ocorre, todavia, que este não precisa ser explícito, nem óbvio. Por ser demasiadamente humana a natureza do conflito, em algumas peças (sendo *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* uma delas), "a natureza do conflito é tão simples que muitos leitores nem o notam, ou pensam que se trata de alguma outra coisa" (BALL, 2008, p. 46). Com efeito, a individualidade da protagonista – no texto, condenada à morte por adultério – é maculada por forças sociais representadas por personagens cujos discursos são marcados. A invasão da esfera privada da vida da "pecadora" é, portanto, uma ingerência da coletividade pontuada como primordial no texto dramático de Clarice.

Tal ingerência não pode, no entanto, ser lida de maneira rasa ou dada ao acaso. A individualidade maculada no texto tem direcionamento particular: o corpo e a sexualidade feminina. Tanto que, ao se posicionarem diante da condenação da Pecadora, as personagens masculinas hesitam, ora diante da reflexão de sua própria condição privilegiada: "AMANTE: Ai de mim que não sou queimado. Estou sob o signo do mesmo fado mas minha tragédia não arderá jamais" (LISPECTOR, 2005, p. 67); ora diante das já sacramentadas posições sociais que ocupam, as quais, por exemplo, dão ao esposo a ideia de poder de decisão sobre a vida e sobre a morte da protagonista, pelo simples fato de esta ser sua esposa:

ESPOSO: Ei-la, a que será queimada pela minha cólera. *Quem falou através de mim que me deu tal fatal poder?* [...] Ah, esposa ainda amada, desta invasão eu queria estar livre. Sonhava estar só contigo e recordar-te nossa alegria passada. Deixai-a só comigo, pois desde ontem vivo e não vivo, deixai-a só comigo. [...] Que sucede a este

meu coração que não reconhece mais o filho de sua Vingança? Ah, remorso: *eu deveria ter vibrado o punhal com minha própria mão, e saberia então que, se fora eu o traído era eu mesmo o vingado.* (LISPECTOR, 2005, p. 60, grifos nossos).

Uma leitura superficial apontaria para as personagens masculinas como vilãs, pois Sacerdote, Esposo, Amante e Guardas seriam as forças antagônicas a agir sob a catástrofe a qual se destina a Pecadora. Ocorre que não se trata de uma antinomia “masculino x feminino”; trata-se, ao contrário, do “social *versus* feminino”, ou do “religioso *versus* feminino”. Acompanhamos o entendimento de Gomes (2007) ao afirmar que “Clarice desenvolve uma tragédia contemporânea em que o teor de crítica está nas entrelinhas, no silencioso, mas, ao mesmo tempo *nas extensas falas-monólogos das personagens masculinas*” (2007, p. 137, grifo nosso).

Nesse ponto, agrega à leitura a concepção de Judith Butler a respeito da relação entre corpo e violência, quando compreendemos que, para as mulheres, tal relação carrega extrema tensão – mais acentuada quando levadas em consideração, além do gênero, raça, etnia, classe, sexualidade, dentre outras diásporas, “[...] cujos corpos trabalham sob coação, econômica e política, sob condições de colonização e ocupação” (BUTLER, 2019, p. 46).

Essa coação expressa-se, notadamente, por meio das falas das personagens, em um tom bastante uniformizado; isso leva à conclusão de que não se trata de antagonistas pessoalizados. Isto é, não temos um conflito Sacerdote *versus* Pecadora ou Esposo *versus* Pecadora, por exemplo; cabe a essas personagens dar vazão a um discurso coletivo.

Frise-se que, quando a pauta central é gênero, não é deixado de lado o entendimento de que a sociedade afere à figura masculina mais poder, em todas as esferas, desde as sociais e políticas até as de mercado de trabalho, vida privada e segurança, apenas para citarmos alguns exemplos. Afinal, como explica Saffioti (2001, p.

115), “[...] no exercício da função patriarcal, os homens³ detêm o poder de determinar a conduta das categorias sociais [...], recebendo autorização ou, pelo menos, tolerância da sociedade para punir o que se lhes apresenta como desvio”, o que ocorre, não raro, com o auxílio da violência, exatamente como ocorre em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos*.

No entanto, sabe-se que “[...] a ordem das bicadas na sociedade humana é muito complexa, uma vez que resulta de três hierarquias/contradições – de gênero, de etnia e de classe” (SAFFIOTI, 2001, p. 117). Por isso, o patriarcado caminha lado a lado com o racismo, com a desigualdade social, com o capitalismo e com o colonialismo, por exemplo, no processo de inferiorização e retirada de direitos das mulheres, bem como no projeto de apropriação do corpo feminino, seja pela sua domesticação, seja pela violência a ele dirigida.

Nessa esteira, em vez de simplesmente reproduzirem um discurso tradicionalmente misógino, as personagens masculinas vão além: em vários apartes, refletem sobre seus lugares na tradição, quando confrontados com a figura da mulher que está à beira da morte, pois:

Podem-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si

³ Neste ponto, é importante frisar que é preciso considerar as discussões aqui trazidas não apenas no contexto do sexismo ou das discriminações de gênero, mas também em estreita relação com as opressões de raça e classe. Nessa lógica, o “homem” de que tratamos é a representação de uma ponta da pirâmide, consolidada como hegemônica: a masculinidade heteronormativa, branca e detentora do poderio financeiro. Isso num contexto em que não se deve ignorar que as vivências masculinas também são permeadas por opressões de classe, raça e sexualidade, apenas para citar, razão pela qual não possível afirmar, por exemplo, que homens pretos experimentam a vida em sociedade em igualdade com homens brancos. Sueli Carneiro, nesse sentido: “Qualquer homem negro no Brasil, por mais famoso que seja ou por maior mobilidade social que tenha experimentado não tem poder real. Não é dono dos bancos, não tem controle de grandes empresas, não tem representação política [...]” (1995, p. 547).

mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão *lá* e eu estou *só aqui*, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a mim. Ou então como um grupo social concreto ao qual *nós* não pertencemos (TODOROV, 1999, p. 3).

O conflito é a propulsão do espetáculo teatral. No texto em estudo, o conflito está interiorizado, sobretudo, nas personagens masculinas, cujas falas denunciam confusão, infelicidade e remorso. Nesse ponto, cumpre frisar o pertencimento desse modo de construção da personagem ao projeto estético de Clarice Lispector, cuja escrita “[...] se encontra mais próxima de um modelo de pintura não figurativa onde se poderia encontrar uma adequação às descrições de estados interiores, *a visões interiores do ser*” (SOUSA, 2000, p. 292, grifo nosso).

Sacerdote, Esposo, Amante e Guardas são arquétipos⁴ utilizados pela dramaturga para colocar em cena seres problematizados no universo que habitam. Em suas falas, observam-se luto e dominação, muito gravemente:

ESPOSO: [...] Deixai-me só com a pecadora. Quero recuperar meu antigo amor, e depois encher-me de ódio, e depois eu mesmo assassiná-la, e depois adorá-la de novo, e depois jamais esquecê-la, deixai-me só com a pecadora. Quero possuir a minha desgraça e a minha vingança e a minha perda, e vós todos impedis que seja eu o senhor deste incêndio, deixai-me só com a pecadora (LISPECTOR, 2005, p. 60).

⁴ “um tipo de personagem particularmente genérico e recursivo dentro de uma obra, uma época ou dentro de todas as literaturas e mitologias” (PAVIS, 1999, p. 24). O arquétipo favorece a criação de um modelo actancial, na medida em que dá liberdade para que a personagem possa existir independentemente do ator que poderá vir a interpretá-la, independente da montagem, do cenário, do som; distante – inclusive – da ação do dramaturgo.

Trata-se de exercício de epifania muito semelhante àquele apresentado por Butler, que é, simultaneamente, de luto e de prisão:

o que o luto exhibe [...] é a servidão na qual nossas relações com os outros nos mantêm, de maneiras que nem sempre podemos contar ou explicar, que frequentemente interrompem o relato autoconsciente de nós mesmos que poderíamos tentar fornecer e *que desafiam a própria noção de que somos, nós mesmos, autônomos, e de que estamos no controle* (BUTLER, 2019, p. 43).

Não é forçoso lembrar que “[...] muitas peças teatrais provocam nos espectadores a reflexão sobre a eficácia de valores ideológicos impostos pela sociedade” (ENEDINO, 2016, p. 20). De fato, o que fazem as personagens é um exercício de profunda confusão sobre a natureza de suas próprias existências. Note-se:

1º GUARDA: Somos os guardas de nossa pátria. *Sufocamos em abafada paz*, e da última guerra já esquecemos até os clarins. *Nosso amado rei nos espalha em postos de extrema confiança*, mas na *vigília inútil* nossa virilidade quase adormecemos. Feitos para gloriosamente morrer, eis que envergonhadamente vivemos.

2º GUARDA: Somos um guarda de um Senhor, *cujo domínio nos parece bem confuso*: ora se estende até onde vão as fronteiras marcadas por costume e uso, e nossas lanças então se erguem ao grito da fanfarra. Ora tal domínio penetra em terras onde existe lei bem anterior. [...] *Pois que estamos nós fantasticamente a velar?* Senão o destino de um coração (LISPECTOR, 2005, p. 59) (grifos nossos).

Como pontuado por Butler (2019), trata-se de uma verdadeira descoberta de uma falsa autonomia, engendrada pelo luto vivenciado pelas personagens. As personagens masculinas são edificadas como peças da estrutura global da ação, imitações do comportamento tradicional assumido por aqueles que representam. Se, por um lado, os homens representados na peça recebem o privilégio de vingar a traição de uma mulher, incluindo

o direito de tirar-lhe a vida com métodos brutais, existe outra máscara em ação.

Sabemos que “[...] o teatro é antes de tudo diálogo, ou seja, nele a palavra do autor é mascarada e partilhada entre vários emissores. Essas palavras em ação assumidas pelas personagens constituem o essencial da ficção” (RYNGAERT, 1995, p. 12). É por isso que, quando pensamos amplamente o projeto literário de Clarice Lispector, o impiedoso esposo traído, o amante dissimulado, o religioso ortodoxo e o militar frio dão espaço à representação de um mundo em decomposição.

Considerando, por exemplo, uma fala vinda da “Mulher do Povo” – “Ei-la, a que errou, a que para pecar de dois homens e de um sacerdote e de um povo precisou” (LISPECTOR, 2005, p. 59), percebemos o reflexo de uma realidade social de opressão, de tirania, de repressão e de dominação. Afinal, o verbo utilizado é *pecar* – e, inclusive, a personagem é nomeada *pecadora* –, trazendo um forte apelo à moral religiosa e afastando o julgamento de parâmetros civis ou penais.

Na fala em análise (da Mulher do Povo), se a personagem “precisou” de dois homens e de um sacerdote para pecar (isto é, do arquétipo de gênero e, também, do arquétipo do cristianismo), também precisou do povo (o arquétipo da coletividade). Isso potencializa as discussões para além da dicotomia de gênero, conforme vimos em Saffioti (2001) e Butler (2019), maximizando-as para todo um aparato em que se sustentam as formas de opressão aos que estão, de algum modo, na diáspora.

No texto, a masculinidade está personificada no Amante e no Esposo. Sobre eles,

[...] pesa o imperativo de ter que conduzir-se e reconduzir-se a ela ao longo de toda a vida sob os olhares e a avaliação de seus pares, provando e reafirmando habilidades de resistência, agressividade, capacidade de domínio [...] para poder exhibir o pacote de seis potências – sexual, bélica, política, intelectual, econômica e moral –

que lhe permitirá ser reconhecido e qualificado como sujeito masculino (SEGATO, 2012, s.p.).

Como estamos pensando, neste momento, nas personagens masculinas, cabe abrir espaço à interessante construção de uma personagem-chave na peça: o Sacerdote. Ele aparece em cena antes mesmo da entrada da protagonista, com a função de apresentá-la ao público:

SACERDOTE: No amor pelo Senhor não me perdi, sempre seguro no Teu dia como na Tua noite. E esta simples mulher por tão pouco se perdeu, e perdeu a sua natureza, e ei-la a nada mais possuir e, agora pura, o que lhe resta ainda queimarão. Os estranhos caminhos. Ela consumiu sua fatalidade num só pecado em que se deu toda, e ei-la no limiar de ser salva (LISPECTOR, 2005, p. 58).

As falas do Esposo e do Amante beiram o melodrama. São falas diluídas em emotividade, que acentuam o excesso de sentimento. Enquanto entre o sentimento dito e o não-dito percebemos que Amante e Esposo vivem um dilema, as ações verbais do Sacerdote são as que mais provocam reações das outras personagens. Nota-se que ele é uma metáfora do discurso intransigente da religiosidade. Colocando-se como portador da suprema palavra, são dele as falas mais categóricas e imperativas, como podemos perceber nos excertos abaixo:

SACERDOTE: É aquela a quem nos dias santos dei inutilmente palavras de Virtude que poderiam sua nudez cobrir com mil mantos. [...]

SACERDOTE: Não interrompais com vossa fome, antes sossegai, pois vosso será o Reino dos Céus. [...]

SACERDOTE: Que veio fazer este povo? E a quem vieram o esposo, o amante, os guardas? Pois sozinha comigo, e esta mulher já seria incendiada. (LISPECTOR, 2005, p. 63)

Ao se deparar com os dilemas expostos pelo Esposo e pelo Amante, assim como com os questionamentos do Povo, percebe-se

que o Sacerdote adota uma postura mais rigorosa, utilizando verbos no imperativo e afirmando que, a depender dele, a pena já teria sido executada. A linha de estudo que pretende desvendar a função social da literatura de Clarice já confirmou que a autora questiona, de maneira peculiar, a condição do *ser* e da sociedade à sua volta. Por isso, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* traz à tona uma forte crítica à sociedade patriarcal e machista em que a autora estava inserida (a qual perdura até os dias atuais), além de revelar uma das maiores preocupações da autora: a condição da mulher nessa sociedade. No entanto, na personagem do Sacerdote, podemos ver que “[...] o gênero não é o único campo, mas ele parece ter sido uma forma persistente e recorrente de possibilitar a significação do poder no ocidente, nas tradições judaico-cristãs e islâmicas” (SCOTT, 1995, p. 88).

O Sacerdote é o símbolo mais evidente da religiosidade no texto teatral em estudo. Ele decide o destino da Pecadora, fingindo estar representando, interessadamente, a vontade de todos que ali assistem ao espetáculo da morte da protagonista. Muitas vezes, tanto Amante como Esposo reiteram o amor que dedicam à condenada. Outras vezes, outras personagens (Povo, Mulheres do Povo, Criança com sono) dizem “não compreender” e afirmam reiteradamente sentir fome.

A necessidade de ver serem cumpridos os preceitos firmados pela religião (representados pelo Sacerdote) e a intensa fome que as personagens dizem sentir demonstram a precariedade a que estão submetidas. Como já mencionado, elas se veem inseridas em um universo no qual suas individualidades nada significam e no qual a fome reivindicada simboliza, também, uma expressão política coletiva e pública, denunciando toda uma estrutura miserável.

Além do Sacerdote, os valores impetrados ao matrimônio (representados pela *persona* do Esposo), assim como alguns discursos das personagens, dão mais pistas de que há uma crítica à intransigência da fé cristã na peça. Uma dessas pistas é o momento em que o Povo satiriza uma das metáforas bíblicas mais conhecidas no Ocidente:

POVO: Não compreendemos, temos fome e temos fome.

1º GUARDA: Esta gente fatigante, se for chamada a festa ou enterro, é possível que cante...

POVO: ...temos fome.

2º GUARDA: Armam sempre a mesma emboscada que consiste numa só entoada...

POVO: ...temos fome..

SACERDOTE: Não interrompais com vossa fome, antes sossegai, pois vosso será o Reino dos Céus.

POVO: *Onde comeremos, comeremos e comeremos, e tão gordo ficaremos que pelo buraco de uma agulha enfim e enfim não passaremos* (LISPECTOR, 2005, p. 63, grifo nosso).

A metáfora ironizada (“é mais fácil passar um camelo pelo buraco de uma agulha do que entrar um rico no reino de Deus”) demonstra como “a escritura de Lispector se destaca pela linguagem metafórica e está impregnada de religiosidade” (GOMES, 2007, p. 45). As personagens, no texto de Lispector, não dizem as falas: as falas as dizem. Enunciação após enunciação, são mascaradas as personagens (pois vão se construindo as máscaras, e não caíndo). Sacerdote, Esposo, Amante, Povo, Guardas chegam ao final do texto com suas máscaras prontas; isto é, as máscaras não estão dadas gratuitamente no começo do texto, mas são construídas graças ao suor do exercício do leitor, ao final.

Entre o silêncio e o silenciamento: uma jornada

Sob o viés do abandono familiar, social, religioso e político-patriarcal, *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* ratifica a existência de uma preocupação com os aspectos sociais na ficção de Clarice Lispector, especialmente ao buscar na linguagem teatral traços de comportamento e trajetória social que retratam o que há de mais singular na escrita clariceana: o silenciamento e a marginalização do feminino.

Cabe, de início, ponderar que, ao falarmos de *feminino* ou *mulheres*, consideramos que deva ser superada a visão que leva a crer

que haja uma coletividade única e paritária de mulheres que experimentaram de modo igualitário suas trajetórias. Afinal, a mulher negra e outras mulheres não-brancas, por exemplo, têm histórias singulares, com diferenças pungentes quando em comparação com a mulher branca. Nesse contexto, cabe a afirmação de Sueli Carneiro: “Em geral, a unidade na luta das mulheres em nossas sociedades não depende apenas da nossa capacidade de superar as desigualdades geradas pela histórica hegemonia masculina, mas exige, também, a superação de ideologias complementares desse sistema de opressão” (2003, p. 51).

É intensa a produção de Clarice Lispector quando a personagem feminina é elemento fundamental do texto. Não só como dramaturga, Lispector deu espaço a personagens femininas em seus textos, com o escopo de questionar alguns mecanismos de um amplo sistema de opressão. Sabemos que “[...] toda grande peça se assinala pela justeza e inteligência das situações e pela profundidade dos caracteres que se forjam dentro delas” (MAGALDI, 1998, p. 22). É por isso que, no tocante à construção da personagem feminina da peça em estudo, notam-se elementos profundamente simbólicos, instaurados explícita e implicitamente no texto, que contribuem para que a obra consiga cumprir a missão de suscitar profunda reflexão, especialmente, sobre a opressora influência da moral cristã e das instituições patriarcais sob o feminino.

Tudo isso graças à precisa escolha da maneira de construir a máscara da *persona* feminina: uma protagonista que tem sua voz cassada. Nessa esteira, acompanhamos o pensamento de que “a personagem teatral, tal como se mostra na leitura, nunca está completamente isolada: apresenta-se rodeada pelo conjunto de discursos a respeito dela, discursos estes infinitamente variados conforme a história desse ou daquele texto” (UBERSFELD, 2013, p. 75).

A Pecadora é, como as demais personagens, um arquétipo. Só que, dessa vez, arquétipo do silêncio. O texto converge, nesse ponto, para a indagação do Amante: “Quem é esta estrangeira?” (LISPECTOR, 2005, p. 62). Por esse motivo, a caracterização da

protagonista dá-se de maneira singular. Sabe-se que uma das mais árduas tarefas para a autoria dramática é apresentar as personagens com precisão e motivação, uma vez que o texto teatral é mais objetivo se comparado, por exemplo, a um romance. A Pecadora está ligada ao real; por conseguinte, passa a ser uma leitura ética, analítica e interpretativa da sociedade.

Na ordem da trama, após ter seu crime apresentado pelo Sacerdote (o primeiro a falar por ela, fato que pode ser lido como a supremacia da religiosidade em oposição à autonomia feminina), a Pecadora entra em cena, acompanhada por dois guardas. As demais personagens passam, então, a se pronunciar sobre a protagonista e o espetáculo de sua carne prestes a ser queimada: “Ei-la, a que errou”; “Uma mulher que a bem dizer por si mesma já foi incendiada” (LISPECTOR, 2005, p. 59).

O efeito sintético desses julgamentos a respeito da Pecadora permite a captação de tentativas de desvendamento da identidade, de definição do caráter da personagem, ao tempo que convida o leitor a levantar seus próprios julgamentos não só em relação à protagonista, mas também em relação a todas as personagens, à medida que vai conhecendo cada uma delas. Em nenhum momento, a Pecadora questiona sua condenação, nem mesmo quando outras personagens insistem para que ela fale:

POVO: Que fale a que vai morrer.

SACERDOTE: Deixai-a. Temo dessa mulher que é nossa uma palavra que seja dela.

POVO: Que fale a que vai morrer.

AMANTE: Deixai-a. Não vedes que está tão sozinha.

POVO: Que fale, que fale e que fale. [...]

SACERDOTE: Tomai-lhe a morte como palavra.

(LISPECTOR, 2005, p. 66)

O efeito de sentido que o silêncio constitui na obra é, sem dúvidas, o mais inquietante. Isso porque “o sentido do silêncio não é algo juntado, sobreposto pela intenção do locutor: há um sentido

no silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 12). Tanto o leitor da peça quanto um provável espectador põe-se em estado de extrema atenção, à espera de alguma fala da Pecadora. À espera, especialmente, de que ela venha a dizer algo em sua defesa, o que é, inclusive, neste momento, tido como razoável pelo Povo, em mais uma demonstração de manifestação de indignação coletiva.

Se “o silêncio foi relegado a uma posição secundária como excrescência, como o ‘resto’ da linguagem” (ORLANDI, 2007, p. 12), Clarice coloca-o de volta ao “pedestal” do texto literário, elegendo-o como ponto alto de sua dramaturgia; com efeito, “[...] na literatura em geral, o silêncio é fundamental” (ORLANDI, 2007, p. 41).

Não podendo se esquivar do destino, a Pecadora vive em um universo que raptou sua faculdade de fala, mais precisamente, em um mundo construído, de alguma maneira, contra ela – uma experiência que representa a semente de uma vulnerabilidade muito vista em contextos racistas, sexistas, periféricos: o silenciamento imposto e a vivência em um mundo em que se é visto como inimiga.

Para David Ball (2008, p. 49), o fato de uma personagem querer algo determina que ela fale. Entretanto, a fala poderia diminuir sentidos no texto; já o silêncio amplifica-os. Falar é fatal, silenciar é proposição: “quando se trata do silêncio, nós não temos marcas formais, mas pistas, traços” (ORLANDI, 2007, p. 46). Quando não fala, a personagem se materializa como uma réplica da violência instituída: “o silêncio não fala. O silêncio é. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido é” (ORLANDI, 2007, p. 31). Exatamente por meio desse silêncio, podemos ter um leque de leituras a respeito da protagonista. Ela não encerra sentidos, não encerra possibilidades de sua experiência enquanto mulher; isto é, sua morte pela fogueira não é apenas sobre adultério, é sobre determinada sociedade, povo, costumes, padrões, dominações, explorações... sobre uma pluralidade de sintomas de uma sociedade que impõe a cada mulher, individualmente e, especialmente, nos grupos dos quais fazem parte, um conjunto de limitações e violências.

Por essa maneira de arquitetar a personagem feminina, podemos dizer que a dramaturga escreve um texto, utilizando a definição do teórico Jean-Jacques Roubine (2003, p. 15), plausível, isto é, coerente com aquilo “que um grupo social, em uma época dada, acredita possível”; e possível, ou seja, referindo-se à força de persuasão do texto. Reforça Roubine (2003, p. 15), partindo da perspectiva aristotélica, que o possível “repousa em um determinado sistema de crenças”. É por meio dele que o leitor é aproximado do mundo demasiado humano que o texto lhe apresenta.

A fala possui, de fato, poder de instaurar uma ordem hierárquica. Aquele que tem direito de falar, normalmente, ocupa um espaço superior nessa hierarquia. A dramaturga, ao assegurar o silêncio da protagonista, marca a quem pertence o direito de fala e a quem é dado o lugar silenciado, pois “[...] da palavra cassada as personagens femininas têm a vida cassada, de tal forma elas interiorizam uma linguagem que não é a sua própria, mas uma linguagem autoritária que as reduz inconscientemente ao silêncio” (BRANDÃO; BRANCO, 2004, p. 48). A Pecadora, já perto da catástrofe (último corte narratológico do texto), revela-se apenas gestualmente:

POVO: Está sorrindo, está sorrindo e está sorrindo.

ESPOSO: E seus olhos brilham úmidos como numa glória...

MULHER DO POVO: Afinal que sucede que esta mulher a ser queimada já se torna a sua própria história?

POVO: A que sorri esta mulher?

SACERDOTE: Talvez pense que, sozinha, e já seria incendiada.

POVO: A que sorri esta mulher?

1º E 2º GUARDAS: Ao pecado.

ANJOS INVISÍVEIS: À harmonia, harmonia, harmonia que não tarda (LISPECTOR, 2005, p. 64).

O riso da protagonista em *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* configura-se como parte de sua inteligência, de sua estratégia de não gritar por socorro ou piedade, os quais não obteria. Com efeito, pode-se arriscar afirmar que a Pecadora age com a chamada *hybris*; no linguajar da dramaturgia trágica, palavra

grega que pode ser lida como “orgulho ou arrogância funesta” (PAVIS, 1999, p. 197), uma vez que essa é uma marca do herói trágico, que nunca se esquivava de assumir o que lhe foi destinado. Por esse motivo, o riso demonstra a maneira como a autora não fecha a personagem. Como já demonstramos desde a explicação sobre o uso das didascálias na peça, a dramaturgia de Lispector (como não poderia deixar de ser, se observadas as características de sua escrita) é lacunar, pois:

As personagens de uma peça não são reais. Você não conseguirá extrair do texto tudo que é preciso saber delas. O dramaturgo não pode oferecer muito, porque, quanto mais revelar, mais difícil será distribuir o papel. O dramaturgo tem de deixar em aberto a maior parte da caracterização da personagem, a fim de que a ele se possa ajustar a natureza do ator (BALL, 2008, p. 88).

Isso nos leva a ratificar o entendimento de Eni Orlandi, ao afirmar que “[...] o silêncio não é mero complemento de linguagem. Ele tem significância própria” (2007, p. 23). Vimos que o silêncio, de fato, assume significância capital dentro da proposta do texto clariceano. Note-se que o silêncio não só assume relevância na dramaturgia especificamente, como é crucial para a manutenção do projeto estético de Clarice:

Ora, a mulher, em nossa cultura, caracteriza-se sobretudo como um ser de falta. Mais ainda que o homem, é ela quem se define por meio da privação, da perda, da ausência: é ela a que não possui. Destituída de voz, de poder, de intelecto, de alma, de pênis, resta-lhe a falta, a lacuna, esse lugar do vazio em que o feminino se instaura. Nisto reside seu extremo poder: em sua capacidade de manipular a perda, em sua íntima relação com a morte (BRANDÃO; BRANCO, 2004, p. 133).

Com a aproximação da catástrofe, a execução da pena de morte da Pecadora é o que podemos chamar de “cena obrigatória”, isto é, aquela que, nas palavras de Pavis (1999, p. 42), “o público prevê, espera e exige, e que o dramaturgo deve, ‘obrigatoriamente’,

escrever”. Com efeito, “a peça, implicitamente, faz promessas” (BALL, 2008, p. 82). Desse modo, Lispector conduz a fábula para essa cena fatal, tornando-a necessária, devido às exigências expressas do texto. Entretanto, paralelamente ao desfecho da tragédia, acontecendo no que chamamos anteriormente de ação principal, dá-se o nascimento dos Anjos. O coro da tragédia ganha vida no “mundo real” e se mistura ao cenário da ação principal, metaforizando a pureza que chega graças à eliminação da Pecadora.

1º e 2º GUARDAS: Vede a grande luz. Viva o nosso Rei.

POVO: Pois então hurra, hurra e hurra.

ANJOS INVISÍVEIS: Ah...

SACERDOTE: Ave-maria, até onde descerei?, ‘se bem que nada tenha a me censurar, isto não basta para me justificar’, ‘Senhor liberei-me de minha necessidade’, orai, orai...

ANJOS INVISÍVEIS: ... estremecei, estremecei, uma praga de anjos já escurece o horizonte...

AMANTE: Ai de mim que não sou queimado. Estou sob o signo do mesmo fado mas minha tragédia não arderá jamais.

ANJOS NASCENDO: Como é bom nascer. Olha que doce terra, que suave e perfeita harmonia... Daquilo que se cumpre nós nascemos. Nas esferas onde pousávamos era fácil não viver e ser a sombra livre de uma criança. Mas nesta terra onde há mar e espumas, e fogo e fumaça, existe uma lei que é antes da lei e ainda antes da lei, e que dá forma a forma. Como era fácil ser um anjo. Mas nesta noite de fogo que desejo furioso, perturbado e vergonhoso de ser menino e menina (LISPECTOR, 2005, p. 67).

O nascimento dos Anjos acontece simultaneamente à morte da Pecadora. Enquanto sua alma é entregue ao plano “sobrenatural” (em que se passa ação secundária), as almas dos Anjos são entregues ao plano “natural” (em que se desenrola a ação principal). Eles chegam já ligados à incompreensão dos que na Terra habitam.

Considerações finais

A heroína trágica é ponto de destaque na leitura do texto, uma vez que possibilita leituras para além da estética literária. Trata-se de uma protagonista que, por meio do silêncio, denuncia tensões e ausências de direitos e dignidade relacionadas às mulheres, sem, no entanto, subscrever tais limitações apenas ao patriarcado, tematizando também a religião (na *persona* do Sacerdote), a classe (na *persona* do Povo), o Estado (na *persona* dos Guardas), por exemplo – temas que podem ser ainda explorados em outras leituras.

A tessitura da fábula (que valoriza o texto dramático enquanto literatura – diga-se, para ser lido), além de manter características da escrita clariceana, surpreende pelo ineditismo do gênero – única obra de Lispector feita para teatro. Dessa forma, a leitura proposta ocupou-se do texto *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* enquanto formato teatral. Por essa perspectiva, foi possível perceber a construção de uma obra que instrumentaliza, de forma peculiar, elementos que circunscrevem o gênero dramático. Tal modo de escrita permitiu uma amplitude de possibilidades e deixou patente a marca do projeto estético de Clarice Lispector, qual seja, a complexidade com a qual suas personagens são apresentadas.

Com efeito, a dramaturgia em estudo integra a herança literária de Clarice Lispector, além de configurar relevante contribuição para o gênero dramático na literatura brasileira, uma vez que o efeito de sentido presente na diegese é possível graças à sensibilidade artística, aliada ao caminho que autora trilhou pelas técnicas empregadas na constituição de um texto teatral.

Referências

- BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRANDÃO, Ruth Silviano; BRANCO, Lucia Castello. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Campanina Editora, 2004.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Tradução de Andreas Lieber. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *Racismos contemporâneos*, Rio de Janeiro, Takano Editora, v. 49, p. 49-58, 2003.

ENEDINO, Wagner Corsino; SILVA, Agnaldo Rodrigues da; BULHÕES, Ricardo Magalhães. *Plínio Marcos: o signo de um tempo mau*. Campinas: Pontes Editores, 2016.

GOMES, André Luís. *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

MAGALDI, Sábado. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1998.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zaliar Ed., 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. *Cadernos Pagu*, n. 16, p. 115-136, 2001.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & realidade*, v. 20, n. 2, 1995.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. *E-cadernos CES*, n. 18, 2012.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2000. (Coleção Poliedro).

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bichof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Seção 2

Teatro e política em perspectiva histórica

Teatro de Arena, Boal, Brasil: entre farsas e alegorias

Priscila Saemi Matsunaga

Nota introdutória

No presente texto, busco dar notícias de um período de politização do teatro brasileiro no qual a presença de Augusto Boal foi determinante para a formação de um tipo novo de dramaturgia moderna, de encenação e de formação de atores. Na primeira parte, faço uma breve apresentação do Teatro de Arena de São Paulo, grupo que Boal integrou em 1956, permanecendo até 1971; um comentário crítico sobre a peça *Revolução na América do Sul* (1960-61) considerada como uma das primeiras montagens no Brasil influenciada pelas ideias de Bertolt Brecht e algumas considerações sobre *Que pensa você da arte de esquerda?*, texto do programa da I Feira Paulista de Opinião (1968). Os dois textos foram escolhidos pela importância histórica: a peça, como já mencionado, marca a presença de Bertolt Brecht nos palcos brasileiros, também articulado a uma prática mais duradoura, o teatro de revista.

A peça de Boal se situa em espaços diversos: da feira, passa a uma boate, à delegacia e aos bastidores de uma eleição. Essa mudança é compatível com o percurso de um pseudo-protagonista que em nada se assemelha a um sujeito “autônomo” ou “consciente”. O que se depreende da peça continua interessando àqueles que pensam arte e política: se temos os inimigos muito bem tipificados, como representar a luta dos trabalhadores sem nela atribuir uma autoevidência heroicizante? Por isso, por dentro do próprio trabalho do Teatro de Arena, *Revolução na América do Sul* dialoga com *Eles não usam black-tie* (1958), o “ponto zero” de uma produção interessada em temas épicos. Foi em *Black-tie* que o teatro

brasileiro pôde presenciar a potência da forma dramática e, a partir de sua crítica, perceber seus limites. É nessa peça que o protagonista *Tião* decide, apesar da trajetória militante do pai e da namorada, não aderir a uma greve. Boal inverte a consciência política do militante *Otávio* e faz de *José da Silva* um pobre diabo. Se na peça de 1958 o coletivo não comparece em cena, em *Revolução*, somado à negativização do operário brasileiro, as alianças de classe são satirizadas por Boal. De uma forma ou de outra, seja pela ausência ou pela farsa, o Teatro de Arena buscou tratar dos assuntos políticos e sociais. *Que pensa você da arte de esquerda?*, programa estético-político que buscou traçar os limites do teatro que se pretendia transformador, pode ser considerado o “canto do cisne” do Teatro de Arena. O último impulso verdadeiramente coletivo, violentado e censurado por uma ditadura que parece não passar¹.

Teatro de Arena de São Paulo

Em fins dos anos 1950 e início dos 60, presenciamos no Brasil um movimento amplo de debate e interesse em alterar a cultura brasileira, com participação de estudantes, intelectuais, artistas e movimentos populares. Desse movimento, surgiram, entre outras manifestações, o cinema novo e o moderno teatro político. Até então, tratando-se do eixo Rio-São Paulo, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) era considerado o grande agente modernizador. Muitos foram as contestações em torno do TBC e de seu extrato burguês a serviço da diversão de uma elite que se queria ver em cena. O TBC, entretanto, representou naquele momento uma cultura – considerada com os passar dos anos, imprópria – do tamanho de suas possibilidades, com radicalismos restritos à sua formação: diretores estrangeiros modernizando a cena; recursos ainda não

¹ O texto, com pequenas modificações, foi publicado na coletânea *The Routledge Companion to Theatre of the Oppressed*, organizada por Kelly Howe, Julian Boal e José Soeiro, em 2018. As reflexões que busco organizar no texto são resultado de muitas conversas e parcerias e não seria possível, no breve espaço, citá-las. No entanto, ofereço a Cecília Boal o meu mais sincero agradecimento.

experimentados no Brasil; atores contratados em regime empresarial em uma sociedade conhecida pela precarização da atividade laboral; e inclusão de um repertório de textos dramaturgicos clássicos, contemporâneos, estrangeiros e brasileiros.

O Teatro de Arena de São Paulo, como ficou conhecida a iniciativa de José Renato, inicia suas atividades em 1953, em um momento de “declínio” do TBC – pelo alto custo de sua manutenção –, em um formato conhecido desde muito nos circos populares das cidades do interior do Brasil, e saudado como uma “uma nova técnica de apresentação” para o teatro profissional. Sua estreia se deu no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com a peça *Esta noite é nossa*, de Stafford Dickens, revelando as possibilidades de inserção de uma prática popular no teatro comercial pelo baixo custo de sua produção, de um lado e, de outro, por uma certa “intimidade” e “comunicação” entre atores e público que se apresentava, tendo em vista a disposição em arena, dialogando com a modernidade esperada.

Em 1955, o grupo vai se estabelecer em um local fixo no centro de São Paulo (até os dias de hoje, no mesmo endereço), tornando-se o que hoje conhecemos como uma das mais importantes iniciativas para a formação do teatro. O trabalho de formação de atores e dramaturgos, idealizado por Augusto Boal, foi um dos maiores acontecimentos para a politização do teatro. Até hoje é possível ver a influência desse evento na cultura brasileira.

Boal iniciou sua colaboração com o Teatro de Arena em 1956, chegando, como sabemos, de uma estadia nos Estados Unidos. A primeira montagem sob sua direção foi *Ratos e homens*, de John Steinbeck. Nesse mesmo período, o Teatro de Arena passa a contar com a participação dos integrantes do Teatro Paulista do Estudante (TPE), em especial de Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, atores e dramaturgos que irão compor a politização do teatro paulista. Segundo Paula Chagas, foi através da experimentação proporcionada pela montagem de *Ratos e homens* que Boal inicia o que ficou conhecido por Laboratório de Interpretação: exercícios são desenvolvidos pelo diretor e atores e outros, principalmente os de

Constantin Stanislavski, são adaptados e reelaborados, visando a uma “interpretação brasileira”.

A esse desejo de ver em cena o ator sem cacoetes estrangeiros, uma maior autonomia em relação à dramaturgia importada foi proposta pelo Seminário de Dramaturgia. Segundo um dos atores do grupo, Nelson Xavier, o interesse na participação no Seminário, no qual um dramaturgo lia um texto de sua autoria e era comentado pelos integrantes, invariavelmente com duras críticas, estava diretamente relacionado ao momento político. As greves, a organização camponesa e operária e a classe estudantil empurravam a cultura para lugares e temas ainda não explorados. Como salienta o ator, ainda com nomes historiograficamente institucionalizados – Laboratório de Interpretação e Seminário de Dramaturgia –, o que se viu nesses anos iniciais de atuação do Teatro de Arena de São Paulo foi uma *busca*. Observou-se um interesse específico sobre o Brasil e sobre a superação de suas desigualdades, caminhando junto à experimentação de novos modos de fazer teatro, com participação dos atores para o desenvolvimento das peças, excursões e apresentações em sindicatos, estudos e pesquisa de acontecimentos no calor da hora, como o que foi visto em *Mutirão em novo sol*.

Do seminário de dramaturgia, *Revolução na América do Sul*, de autoria de Boal, foi uma das principais experimentações, figurando como um “objeto estranho” na historiografia do teatro brasileiro. Seu “inacabamento” formal, como uma “pesquisa de linguagem” quando não se cogitava essa terminologia nas escolas de artes cênicas, ficou por muito tempo sem uma análise condizente, o que só se viu com o estudo de Iná Camargo Costa, em *A hora do teatro épico no Brasil*. Foram muitas as peças e atividades buscando uma coerência de repertório e seleção de processos de interpretação, que buscavam responder às necessidades imediatas, como, por exemplo, a resposta heróica – com todos os seus enganos – após o golpe de 1964 e a instalação de uma ditadura militar. A cada momento, entretanto, era preciso construir um sentido junto ao público, que foi sendo ampliado pela participação de estudantes, para que o teatro não fosse apenas o lugar do belo e da contemplação.

As atividades do Arena foram suspensas em 1970, após a montagem de *A resistível ascensão de Arturo Ui*, de Brecht e direção de Boal. Nos limites do presente texto, o recorte tenta captar uma questão interessada na matéria brasileira e no esforço teatral em representá-la. A escolha se faz pelo tema e pela forma: que público era aquele que assistiu pela primeira vez *Revolução na América do Sul*? Quais seus interesses? Depois de 1964 e entrando em 1968, quando a censura ficou mais dura, mais perseguições, torturas e prisões, para quê e para quem a pergunta: *Que pensa você da arte de esquerda?*

A primeira farsa

Revolução na América do Sul é composta por 2 atos e 15 cenas. José da Silva é o personagem que dá o fio condutor da peça, com tratamento dramático semelhante ao tipo “compadre” (*compère*), utilizado pelo Teatro de Revista no Brasil no início do século XX. Enquadrado por um *Prólogo* que revela as condições internacionais e a conjuntura política, a peça trata, dentre outras coisas, dos mecanismos de manipulação utilizados pelos personagens da classe dirigente em uma eleição.

Ao contrário do que seu título sugere, o desenvolvimento dramático feito por cenas-síntese modela o movimento contrarrevolucionário: como abertura, na primeira cena (fábrica, horário de almoço) *Zequinha Tapioca* e *José da Silva* dialogam sobre a possibilidade da revolução enquanto percebem que são explorados. Tudo parece estar ao alcance da mão – tanto a revolução como o aumento de salário:

Zequinha: Não adianta mesmo: está tudo errado! Só o que dá jeito é a revolução!

José da Silva: Como é que faz uma revolução?

Zequinha: Tem de pegar revólver, faca, pedaço de pau, tudo! Ir para rua gritar que a gente quer aumento. Aí eles dão!

José: Isso não ia dar certo.

Zequinha: Se o povo todo topasse, dava! Tinha que dar!

José: Então vamos fazer! A gente vai todo mundo pra rua de faca, pau e navalha! Aí a gente grita: queremos aumento! queremos aumento! queremos aumento! (fica excitado pela visão da comida). Toma mais cinco: deixa eu dar outra cheiradinha! (paga. Respira fundo. O movimento da mastigação o levou à excitação extrema). E se ela viesse dar a bronca, eu dizia: Minha mulher, agora eu sou um revolucionário! Eu brigo de faca, pau e navalha! Vamos fazer a revolução! E quem for macho me segue! E você vá já pra cozinha e me faça um feijão com arroz de sobremesa! (brada de punhos cerrados). Eu quero marmelada! Marmelada! (Entra mulher. José fala agora em tom baixo e brando). Marmelada... (BOAL, 1960, p. 80-81)

Assim, no início da peça, ainda com o enquadramento da conjuntura política dado pelo *Prólogo* (Guerra Fria e Revolução Cubana), a opção pelo código cômico e circense, que embaralha noções estáveis, expressa uma percepção aguda sobre a sociabilidade brasileira, tendo como mote um processo eleitoral. Coros e expedientes de distanciamento são amplamente utilizados e os personagens recebem tratamento farsesco; tipos sociais, sem desenvolvimento dramático ou psicológico. Ao final da peça, *José da Silva*, que cumpriu sua trajetória buscando, como único objetivo alimentar-se – e, por isso, dá uma cheiradinha no almoço de *Zequinha Tapioca* –, morre após voltar e dar a primeira mordida na *marmelada*, sobremesa que popularmente significa negócio inescrupuloso.

Acompanhado de muitas rubricas que auxiliam na composição cênica, *Revolução na América do Sul* é considerada uma das principais obras brasileiras em um período de grande mudança em relação aos temas e formas teatrais, quando o desejo pela democracia e pela superação da desigualdade social orientavam a denúncia do imperialismo norte-americano e das negociatas que pautavam a vida pública. Na primeira obra, que opera com princípios brechtianos, a personagem “principal”, segundo o dramaturgo, apresenta somente aspectos negativos:

Em primeiro lugar José da Silva é explorado, negligenciado e traído. Explorado pelo seu anjo da guarda, negligenciado pelos seus governantes, traído pelo companheiro. Em segundo, José nada faz a não ser queixar-se e mansamente conservar a fé nos dias melhores que hão de vir. Rejeitei fazer dele o operário politizado, cômico dos seus verdadeiros problemas e soluções. José apresenta apenas aspectos negativos do operário: todo o seu esforço converge unicamente para um almoço melhor e isso lhe basta (BOAL, 1960, p. 7).

Revolução na América do Sul, espécie de retomada às avessas de *Eles não usam Black-tie*, texto de Gianfrancesco Guarnieri encenado pelo Arena em 1958, é uma dramaturgia nascida na periferia do capitalismo. A composição, ao contrário de Brecht, não é do drama burguês – é a sátira à concepção liberalista do desenvolvimento autônomo do homem, como bem observou Anatol Rosenfeld sobre *Um homem é um homem*, comédia de Brecht – em tensão com uma espécie de “ingenuidade popular”, com a tipificação própria à farsa, que, em si, diz mais das possibilidades miméticas do “homem brasileiro”. Caberá ao narrador final chamar a atenção à razão do espectador:

José é um que morreu/Mas vocês ainda não/Aqui acaba a
Revolução/Lá fora começa a vida; e a vida é compreender/Ide
embora/Ide viver/Podeis esquecer a peça/Deveis apenas
lembrar/Que se o teatro é brincadeira/Lá fora e pra valer/Lá se vão
os governantes/Aqui não fica ninguém/Fica o homem que morreu/E
a mulher que diz amém (BOAL, 1960, p. 103).

A narrativa tem como propósito ligar as pontas. O prólogo da peça, como mencionado anteriormente, solicita a atenção para o mundo que está por um fio: há revolta na Argélia, no Paraguai, no Tibet e em Cuba. Com a ideia que o Brasil é uma ilha cercada por imperialistas, o narrador pede ao espectador que deixe o mundo “lá fora” durante o tempo da representação, para só ao final voltar e pedir que se retome o próprio mundo. A suspensão que tem propósito de divertimento, no mesmo andamento formal dos

negócios que denuncia, parecia, desde o ângulo do espectador de 1960, uma *caricatura com espírito socialista*, uma vez que esse horizonte se mostrava alcançável. A seu modo, Boal operou uma dialética da suspensão, sinalizando um limite não ultrapassável pela exposição artística, quando a leitura crítica se instala no diálogo plateia/palco.

Na primeira montagem da peça, *José da Silva* foi interpretado por Flavio Migliaccio, ator que, para o elenco do Arena, encarnava, em termos de atuação, o “tipo brasileiro”. A sua morte não era aleatória. Para a dialética revolucionária, *aquele* operário “deveria” morrer ao comer a marmelada. A peça comportava um tipo de percepção que dialogou com uma plateia esclarecida, interessada em pensar os problemas brasileiros, identificando no imperialismo norte-americano e na elite político-econômica os personagens a serem satirizados. *José da Silva*, que é a moeda passada de mão em mão, figurava como um anti-herói superado pela sensibilidade democrática; ridicularizava os inimigos e recolhia o agrado do público que se via à “esquina da revolução socialista”. A peça desenvolvia a “análise de um personagem defrontado com um problema” (uma questão para o tratamento psicológico da personagem dramática): o interesse em construir uma “visão panorâmica incompatível com qualquer variação em torno da cena-gabinete” (avesso, portanto, ao hábito naturalista) e “fazer o espectador participar integralmente da experiência do homem deste século” (um interesse político).

Encenada hoje, enfrentaria as mesmas questões extra estéticas: a contrarrevolução opera e ainda é passível de ridicularização, o que parece ser uma arma crítica potente. A outra ponta, os problemas da própria organização dos trabalhadores, que é apenas vislumbrada na relação *Zequinha Tapioca* e *Zé da Silva em Revolução na América do Sul*, não frequenta os palcos com a mesma necessidade de sua organização real. A dificuldade em modelar dramaticamente assuntos da vida política brasileira é recorrente no país que ainda não prestou contas de seu passado escravagista.

Dando um salto, tal assunto, as dificuldades de organização política na obra de Boal, reaparecerão em outra chave – não mais o operário fabril em uma peça de teatro, mas os próprios trabalhadores da cultura – em *O que pensa você da arte de esquerda?*

Trabalhadores, povo e heroísmo

A *Primeira Feira Paulista de Opinião*, segundo Sérgio de Carvalho,

é um dos acontecimentos mais importantes da história do teatro político do país. Tenho a impressão de que a Feira Paulista (...) [foi] a última grande tentativa de elaboração de uma crise estética, política e econômica, que tinha sido lançada sobre a produção cultural do país a partir de 1964 (CARVALHO, 2014, p. 20).

A Feira Paulista de Opinião é composta por seis peças (*O Líder*, de Lauro César Muniz; *Animália*, de Gianfrancesco Guarnieri; *A Receita*, de Jorge Andrade; *Verde que te quero verde*, de Plínio Marcos; e *A lua é muito pequena e a caminhada é perigosa*, de Augusto Boal), com *intermezzos* musicais – Ary Toledo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sérgio Ricardo e Edu Lobo –, além da contribuição de vários artistas plásticos.

É importante ressaltar que se trata de uma *tentativa de elaboração da crise*, algo que tinha sido interesse de Boal desde suas primeiras experiências teatrais no Teatro de Arena: primeiro, tratando da crise permanente brasileira expressa pela desigualdade social e econômica; depois, da crise gerada pelo golpe civil-militar de 1964. A diferença centra-se no diagnóstico.

Boal, estando à frente do Teatro de Arena desde 1956, em parceria com José Renato, dirigindo artisticamente o grupo a partir de 1960 e atuando como orientador no Seminário de Dramaturgia, buscava elaborar, no interior do coletivo do Arena, as contradições geradas por vários *estilos* experimentados como dramaturgo e diretor. Tateando entre o “naturalismo” de *Eles não usam black-tie*

(1958) e *Chapetuba Futebol Clube* (1959), a “farsa” de *Revolução na América do Sul* (1960), a “comédia” de *José do parto à sepultura*, feito em parceria com o Teatro Oficina em 1961, passando pelos clássicos como *A Mandrágora* e *O melhor juiz, o Rei*, até as experimentações musicais pós-golpe, com *Opinião* (1964) *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), Boal buscava modelar esteticamente a experiência brasileira em sua “incompletude burguesa”, o que o fazia negar o padrão dramático do indivíduo “autônomo”, ainda que em crise. A dificuldade, ainda, era modelar a experiência do sujeito da periferia do capitalismo, em especial, o “povo”. O seu interesse pelas formas narrativas, presente em peças de sua autoria, dá notícias de seu *impulso organizativo* em termos mais amplos, como podemos verificar em *O que você pensa da arte de esquerda?*², o programa da Primeira Feira Paulista de Opinião, que marca, então, um outro momento político, solicitando o debate para grupos e artistas à esquerda.

Os reacionários procuram sempre, a qualquer pretexto, dividir a esquerda. A luta que deve ser conduzida contra eles é às vezes, por eles conduzida no seio da própria esquerda. Por isso, nós – festivos, sérios ou sisudos – devemos nos precaver. Nós que, em diferentes graus desejamos modificações radicais na arte e na sociedade, devemos evitar que diferenças táticas de cada grupo artístico se transformam numa estratégia global suicida. O que os reacionários desejam é ver a esquerda transformada em saco de gatos; desejam que a esquerda se derrote a si mesma. Contra disso devemos todos reagir: temos o dever de impedi-lo. (Boal, 2016, p. 23)

Após uma apresentação solicitando a união da esquerda, Boal reivindica o lugar privilegiado do povo como “interlocutor do diálogo teatral”, numa tentativa de retomar as experiências do

² A Primeira Feira Paulista de Opinião foi publicada em 2016 pela Editora Expressão Popular. O trabalho de organização do material foi realizado pelo Laboratório de Investigação Teatro e Sociedade, coordenado pelo Prof. Sérgio de Carvalho (USP).

próprio Arena, assim como dos Centros Populares de Cultura³ – ainda que com as suas diferenças – antes do golpe.

A “caracterização do povo”, foi um dos problemas enfrentados pelo Arena, tanto em relação à sua modelação, quanto em relação ao público a que se destinava. Voltando dois anos, vemos Augusto Boal buscando caracterizar o “povo” em *Arena conta Tiradentes* (1967). É de conhecimento que a peça integra a série *Arena conta* (Zumbi e Bolívar), escrita em coautoria com Gianfrancesco Guarnieri⁴. Também, é conhecido o debate sobre a figura heróica a que as peças fazem referência histórica. O debate entre Boal e Anatol Rosenfeld pode ser recuperado em farto material bibliográfico. O dramaturgo, defende o herói, no caso específico *Tiradentes*, e Rosenfeld problematiza o rebaixamento mistificador necessário para que essa personagem (o herói mítico) ganhe destaque. Como nota, é importante observar que outros grandes críticos, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, ao compararem *Zumbi* e *Tiradentes*, viram no segundo avanços estéticos importantes para o projeto do Arena. Mais do que analisar a peça, entretanto, Anatol debruça-se sobre os paradoxos entre a teoria de Boal, visando a um novo teatro popular e à própria montagem:

O mito não permite naturalismo, nem tampouco a proximidade da arena que revela em demasia a materialidade empírica do ator como ator. Nenhum arquétipo resiste ao fato de se poder vê-lo transpirando e tocá-lo com a mão (...) É paradoxal (ou será dialético?) que Boal tenha escolhido, precisamente para ressaltar o herói, o estilo naturalista. Este, por felicidade, não rende suficientemente dentro do contexto da peça, dentro da concepção dramatúrgica do herói Tiradentes e dentro dos limites do Teatro de Arena. Se rendesse

³ Os Centros Populares de Cultura foram um foco de fortalecimento entre artistas e movimentos sociais. O CPC mais conhecido estabeleceu suas atividades no município do Rio de Janeiro, em 1962, contando com ex-integrantes do Teatro de Arena: Chico de Assis e Oduvaldo Vianna Filho.

⁴ Embora comumente conhecida como musicais, as peças *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes* e *Arena conta Bolívar* possuem especificidades que deveriam ser investigadas quanto ao tratamento dramatúrgico.

completamente iria liquidar completamente o herói, que não é um ser real e sim um mito. A peça, neste ponto resiste galhardamente à teoria. Funciona apesar dela (o que por vezes ocorre também no caso de Brecht) (ROSENFELD, 1996, p. 23).

Boal compreendia a necessidade do herói, questão que também não escapava a Anatol. Para o crítico, em *O herói humilde: o herói e o teatro popular*, a necessidade do herói se dava para o teatro em alguns gêneros e perante objetivos específicos, mas nele há uma defesa para o herói humilde, entrevistado principalmente na obra de Dias Gomes. O personagem de interesse é aquele que apresenta traços comuns, colocados em um ambiente próprio, sem deixar de representar traços incomuns, que lhe conferem uma excepcionalidade desejada. Com *Zé do Burro*, de *O pagador de promessas*,

há a composição de um personagem que “apesar da exaltação do herói – que se transmite plenamente ao público – a peça de certo modo mostra o naufrágio inevitável do herói mítico no mundo extremamente mediado da metrópole e da realidade brasileira atual (Rosenfeld, 1996, p. 53).

A primeira parte da edição de 1967 de *Arena conta Tiradentes* conta com cinco artigos de Augusto Boal: Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena; A necessidade do coringa; As metas do coringa; As estruturas do coringa; Tiradentes: questões preliminares – Quixotes e heróis. No último artigo, que integra o programa da peça, com exceção ao adendo “Quixotes e heróis”, Boal tratará especificamente da peça e da defesa do herói. Para o dramaturgo, “a validade de uma peça deve considerar-se sobretudo em função do público ao qual se destina (...) os meios empregados não importam, só importam os objetivos que se desejam. O principal objetivo de *Arena conta Tiradentes* é a análise de um movimento libertário que, teoricamente, poderia ter sido bem sucedido”. (BOAL, 1967, p. 45-46).

Entretanto, Boal e Guarnieri não fazem apenas a análise de um movimento. Um tipo de espectador do Arena, em 1967, era aquele

que buscava elementos para entender o golpe de 1964 e tirar algumas conclusões de sua responsabilidade na derrota, além de determinar um juízo: “não estaremos todos batizando nossas filhas enquanto Barbacenas e outros Viscondes põem seus soldados na rua?” (CAMPOS, 1988, p. 50). Segundo Claudia de Arruda Campos,

também aqui se toma um movimento libertário fracassado e se trata de examinar as razões do fracasso, mas agora com o cuidado de demonstrar que ele era perfeitamente evitável. Parte-se do pressuposto de que a Inconfidência Mineira, teoricamente, poderia ter sido bem sucedida (..) Isto posto, o malogro só poderá ser atribuído a questões de ordem político-ideológica. Duas razões interdependentes são apresentadas: a composição do grupo pretensamente revolucionário e a não participação do povo no movimento. Com tal visão dos fatos, a peça distancia-se da irrestrita complacência presente em Zumbi. A crítica, em *Tiradentes*, estende-se aos derrotados. (CAMPOS, 1988, p. 99-100).

Vamos perceber que a autocrítica não se fez somente em *Tiradentes*. *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, filme lançado em abril do mesmo ano, tratava também do assunto, entretanto em tom mais provocativo, uma saída estética de outro grupo teatral, o Oficina. O tom de desmascaramento dado pela destruição das convenções e pactos possíveis entre público e palco, não violenta, como a do Oficina, mas didática, com a explicação de que “existe brasileiro de tudo quanto é tipo”, não enfrenta o problema brasileiro. A destruição das convenções fica no meio do caminho. Daí a explicação de Roberto Schwarz:

A intenção é produzir uma imagem crítica das classes dominantes, e outra, essa empolgante, do homem que dá sua vida pela causa (...) O método brechtiano, em que a inteligência tem um papel grande, é aplicado aos inimigos do revolucionário; a este vai caber o método menos inteligente, o do entusiasmo. Politicamente, este impasse formal me parece corresponder a um momento ainda incompleto da crítica ao populismo. Qual a composição social e de

interesses do movimento popular? Esta é a pergunta que o populismo responde mal. Porque a composição das massas não é homogênea, parece-lhe que mais vale uni-las pelo entusiasmo que separá-las pela análise crítica de seus interesses. Entretanto, somente através desta crítica surgiriam os verdadeiros temas do teatro político: as alianças e os problemas de organização, que deslocam noções de sinceridade e entusiasmo para fora do campo do universalismo burguês. Por outro lado, isto não quer dizer que chegando a estes assuntos o teatro vá melhorar. Talvez nem seja possível encená-lo (SCHWARZ, 2008, p. 100).

Mas será que Boal e Guarnieri não teriam, talvez inconscientemente, expressado timidamente “as alianças e os problemas de organização” em *Arena conta Tiradentes*? O interesse recairia para personagens secundárias. Assim, a cena na *Casa das Pilatas* lembra, com composição diferente, o *José da Silva de Revolução na América do Sul*. As dificuldades da organização entrevistadas em cenas e personagens secundárias são, *para a crítica*, um dos interesses atuais nas peças do Arena. Talvez daí nasça, entre outras condições como a censura, o ímpeto do Teatro do Oprimido que, antes de mimetizar o “povo”, solicita que o “oprimido” o faça. Para a resolução do impasse formal ressaltado por Schwarz, se exige a crítica política do populismo, coisa que o teatro brasileiro, pela complexidade de suas gradações, ainda não encarou.

Retomando o texto *Que pensa você da arte de esquerda?*, Boal identifica três tendências dominantes no teatro da época, nomeando-as como: Neorrealismo; Sempre de pé; e Chacrinha e Dercy de sapato branco (referência ao tropicalismo). Certamente não eram as únicas e, por isso, o primeiro tópico do artigo apresenta a relação do repertório das peças e o mercado, o que parece isentar essas iniciativas do interesse burguês, localizando-as no interesse estudantil. A primeira questão a ser enfrentada, nos termos de Boal, é a retomada do “povo como interlocutor do diálogo teatral”. Essa experiência fora vivenciada em todas as suas contradições antes do golpe de 1964 e abortada pela perseguição aos líderes sindicais, políticos e grupos organizados com a instalação dos militares no poder.

A indicação para que o teatro saia dos espaços privados e frequente circos, praças, estádios e caminhões, projeta um horizonte para as peças que, como veremos, não se concretizará, dado que a própria *Feira* sofreria grande censura. Em 13 de dezembro de 1968 é decretado o Ato institucional n.5, dando amplo poder ao presidente da República, cargo então ocupado pelo general Artur da Costa e Silva, para intervir no poder legislativo, além de estados e municípios. Direitos políticos foram suspensos, instituindo amplos poderes para o presidente da República decretar o “recesso” do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores.

Para além da própria prática do Arena, com exemplos de experiências neorrealistas e “exortativas”, uma espécie de *agitprop*, Boal centrará sua discussão no tropicalismo “chacriniano-dercinesno-neo-romântico”, com representação na música e também ao “correlato” teatral, o Teatro Oficina e seu *O rei da vela* (1967), texto de Oswald de Andrade de 1933. Entre os pormenores do tropicalismo teatral, Boal identifica e critica um ponto: a falta de lucidez, uma tendência caótica que o aproximava da direita e um movimento que “teme definições”. A exigência artística de Boal ao final do texto retoma o questionamento inicial: “basta de criticar as plateias de sábado”, como um posicionamento frente à moral burguesa do público habitual – “deve-se agora buscar o povo”.

Interessava ao encenador do Teatro Oficina, José Celso Martinez Correa, segundo o programa da peça, a liberdade que o texto de Oswald de Andrade oferecia uma “expressão audiovisual” em par com o surrealismo brasileiro. A esse aspecto cênico, localizava uma interpretação do Brasil:

mistificar um mundo onde a história não passa do prolongamento da história das grandes potências. E onde não há ação real, modificação da matéria do mundo, somente o mundo onírico do faz de conta tem vez. A unificação de tudo formalmente se dará no espetáculo através das várias metáforas presentes no texto, nos acessórios, no cenário, nas músicas. Tudo procura transmitir essa

realidade de muito barulho por nada, onde todos os caminhos tentados para superá-la até agora se mostram inviáveis. Tudo procura mostrar o imenso cadáver que tem sido a não-História do Brasil nestes últimos anos, à qual nós todos acendemos nossa vela para trazer, através de nossa atividade cotidiana, alento. (MARTINEZ CORREA, 2009, p. 28-29)

A modelação alegórica flertava com o sentimento de derrota de 1964, operador também do Cinema Novo, parecendo permitir representar uma sensibilidade moderna de indeterminação do sujeito diante da história. Foi um momento no qual se desenhou, para a sensibilidade das perdas e também das esperanças alimentadas no início de 60, a provocação do espectador por meio do distanciamento como ato agressivo. Apesar das contradições, a proposta nasceu da atividade dos artistas em um momento de intensa polarização ideológica, de tentativas de sobrevivência e do interesse real na produção teatral e cinematográfica. Foi, para o teatro brasileiro, o momento de conhecer Antonin Artaud: “um teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos” (CORREA, 2009, p. 50). À época, Anatol Rosenfeld considerou, a despeito de sua noção de justiça e *pathos* de sinceridade presente em sua cena e em seus manifestos,

reconhecer a eventual viabilidade estética de um teatro agressivo e violento, assim como os motivos frequentemente justos da sua manifestação, porém, não implica, acreditar, desde logo, no seu valor geral e na sua eficácia necessária, no sentido de abalar o conformismo de amplas parcelas do público. O mérito de José Celso no terreno artístico é indiscutível. Mas fazer da violência o princípio supremo, em vez de apenas elemento num contexto estético válido, afigura-se contraditório e irracional (ROSENFELD, 2009, p. 56).

Conclui que, a despeito de José Celso conseguir efetivar o que ele pretende em seus manifestos teóricos, esse teatro não passaria de neoculinário, tornando a violência um clichê, constituindo-se de fato como descarga gratuita, aliviando o público e o confirmando

seu conformismo, uma vez que este paga para se colocar em uma situação sadomasoquista, “agradavelmente esbofetado, purificado de todos os complexos de culpa e convencido de seu generoso liberalismo e da sua tolerância democrática, já que não só permite, mas até sustenta um teatro que o agride” (ROSENFELD, 2009, p. 57).

Apesar de todas essas questões, no copião do acervo pessoal de Augusto Boal o texto *O que você pensa da arte de esquerda?* possui um pós-escrito, que dá notícias da necessidade de organização, com todos as gradações políticas e estéticas.

P.S. – Nós distinguimos, mas a direita não;

São Paulo, 5 de junho (URGENTE) – Elementos A Censura federal efetuou 84 cortes no texto da “Feira Paulista de Opinião” que consta de 63 páginas. A política marítima cercou por duas vezes o teatro para impedir a realização do espetáculo.

São Paulo, 18 de julho (URGENTE) – Elementos não identificados invadiram e depredaram o Teatro Galpão onde vem sendo representada a peça “Roda Viva” de Chico Buarque de Hollanda julgada atentória à moral e à propriedade privada.

São Paulo, 4 de agosto (URGENTE) – Intérpretes das peças de Plínio Marcos, Dois Perdidos numa noite suja e Navalha na carne, foram ameaçados de morte por cartas anônimas deixadas à porta dos respectivos teatros.

Nosso fim de século

Atuações como o Teatro de Arena ainda vigoram? O “povo” ainda é um operador capaz de articular, ainda com imprecisão conceitual, manifestações à direita e à esquerda? No plano ideológico, parece que sim. Essa palavrinha “mágica” é acionada toda vez que uma nova medida é tomada para se governar “em nome do povo brasileiro”.

Na presente exposição, destaquei alguns passos e textos para pensar como o contexto político, social e econômico, assim como as condições de produção modificadas pelo golpe civil-militar no Brasil

de 1964 e, principalmente, pelo Ato Institucional nº 5 de 1968, impuseram o fim da dimensão democratizante de um processo que envolveu, entre outras esferas, o teatro. Este, que foi um momento de grande interesse no “nacional-desenvolvimentismo”, em todas as suas gradações e tendências, produziu a cultura política mais vigorosa da história brasileira, em seu caráter propositivo e menos residual.

Segundo Roberto Schwarz, em *Fim de século* vigorou no Brasil um imaginário nacional desenvolvimentista entre os anos 50 e 60 do século passado, produzindo, entre outras leituras, uma convicção “segundo a qual a firmeza do anti-imperialismo dependia de uma modificação da correlação de forças entre as classes sociais dentro do próprio país” (SCHWARZ, 1988, p. 157). À essa convicção, o crítico indica o vigor do Cinema Novo de Glauber Rocha e a “estética da fome” do terceiro-mundismo como parte do mundo “europeu-civilizado”, naquilo que poderia ser o correlato de uma teoria da dependência. O golpe de 1964 encerrou o dinamismo cultural que fazia com que aquilo produzido no Brasil tivesse interesse. Após uma breve manutenção da ideologia nacional desenvolvimentista, seu ciclo chegou ao fim com “dois choques do petróleo, a crise da dívida e sobretudo com os novos saltos tecnológicos e a globalização da economia, que somados levantaram uma muralha e transformaram a paisagem” (p. 158). De acordo com Schwarz, acompanhando o argumento de Roberto Kurz, *um dos conteúdos reais e momentos do nosso tempo é a desintegração das ilusões nacionais:*

As sociedades que não alcançaram a integração moderna são afetadas de modo diferenciado pela nova ordem global. No Brasil corremos o risco de ver reprisado o desastre da Abolição, quando os senhores, ao se modernizarem, se livraram dos escravos e os abandonaram à sua sorte. É sabido que o novo padrão competitivo, íngreme em face das realidades da vida popular, se compõe à maravilha com o nosso descaso secular pelos pobres. Em seu “despreparo”, estes estão deixando de interessar até como força de trabalho quase gratuita. Passou o tempo em que incorporá-los parecia um imperativo econômico. Diante das novas tendências estruturais, mais segmentadoras que integradoras, com as

suas desqualificações sociais duras e sobretudo o desemprego tecnológico, não será fácil as elites decidirem e entenderem, até para uso particular, em que consiste ser parte de um país ou governá-lo. Só por coração cristão ou deformação esquerdista antiga os cidadãos da faixa atualizada, aliás policlassista, sentirão afinidade com os que sobraram. O divórcio entre economia e nação é uma tendência cujo alcance ainda mal começamos a imaginar. A pergunta não é retórica: o que é, o que significa uma cultura nacional que já não articule nenhum projeto coletivo de vida material, e que tenha passado a flutuar publicitariamente no mercado por sua vez, agora como casca vistosa, como um estilo de vida simpático a consumir entre outros? Essa estetização consumista das aspirações à comunidade nacional não deixa de ser um índice da nova situação também da...estética. Enfim, o capitalismo continua empilhando vitórias (SCHWARZ, 1999, p. 162).

A palestra de Roberto Schwarz, origem do texto, ocorreu na Universidade de Yale em 1994, a convite de Josefina Ludmer. É interessante observar como o divórcio “economia e nação” afeta os estudos culturais, literários e artísticos naquilo que parece desautorizar a crítica dialética praticada nos termos “sociedade e cultura”. Ocorrendo a mercantilização total da cultura – e não apenas ‘nacional’ –, que se faz ver pela flutuação publicitária sem escamotear nenhum interesse econômico, o que resta para a crítica de arte e de esquerda?

A estetização consumista da comunidade nacional se estabeleceu como padrão, sem um projeto coletivo de vida material substantivo. A remontagem de *O rei da vela*, em 2017, pelo mesmo diretor José Celso Martinez, parece, então, confirmar a nossa “disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis”.

5 Roberto Schwarz apresenta a ideia em *Um romance de Chico Buarque*. SCHWARZ, Roberto. Sequências brasileiras: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Referências

- BOAL, Augusto. *Revolução na América do Sul*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1960.
- BOAL, Augusto e GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.
- BOAL, Augusto. Que pensa você da arte de esquerda? In: *Primeira Feira Paulista de Opinião*. Peças de Augusto Boal, Bráulio Pedroso, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Lauro César Muniz, Plínio Marcos; músicas de Ary Toledo, Caetano Veloso, Edu Lobo, Gilberto Gil, Sérgio Ricardo. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda Campos. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CARVALHO, Sérgio. Dramaturgia política da I Feira de Opinião. In: *Bucho Ruminante*. Revista da Antropofágica, n.1, junho de 2014. Disponível em: <https://www.antropofagica.com/revista-bucho-ruminante>.
- MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Sel., org. e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, p. 1998.
- ROSENFELD, Anatol. *Mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. In: *Que horas são: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Sintomas e rupturas: modernidade e política teatral em Curitiba¹

Walter Lima Torres Neto

- Mãe, se soubesses, o mundo é tão maior que
Curitiba.
- Erro, filho meu. A casa é mais que tudo. Não te
esqueças de ensinar ao menor: o mundo é Curitiba.
Dobra tua cabeça, e repete comigo: Pai nosso que
estás em casa.
- Pai nosso que estás em casa.
- Dalton Trevisan. *A volta do filho pródigo*.

Neste capítulo, passamos em revista alguns sinais de rupturas para problematizar a noção de “modernidade teatral”. Num segundo instante, detemo-nos sobre aspectos da primeira fase do Teatro de Comédia do Paraná (1962-1969) enquanto política institucional de estado para o teatro.

Iniciamos por pontuar alguns aspectos que norteiam a sinalização de uma certa temporalidade. Do ponto de vista da profissionalização do ator, tem-se, por exemplo, como sintoma, um contrato de uma “fraternal companhia de *comedia dell’arte*” no século XVI. Nos estudos sobre arquitetura teatral que enfatizam

¹ A origem deste texto adveio de nossa comunicação oral no XXXV Encontro Nacional da ANPOLL no âmbito do GT de Dramaturgia e Teatro. Parte do teor de nossa pesquisa sobre a modernidade teatral em Curitiba expressa aqui já é objeto de publicação em obra coletiva: *A modernidade em cena: 50 anos de teatro em Curitiba* (Kotter Editorial, no prelo). Contribuiu para redação desse texto a pesquisa de Iniciação Científica da discente Clarissa Loyola Comin. “Um histórico sobre a noção de teatro público: um estudo dos programas do Teatro de Comedia do Paraná (1963-1968)”. Relatório de Iniciação Científica 2011/2012: UFPR/PRPPG, 2012.

uma nova referência em termos espaciais, há o caso do edifício teatral Teatro Olímpico de Vicenza (1580-1585). No tocante à dramaturgia, na virada do século XVIII para o XIX localiza-se o surgimento do gênero drama. No tocante ao jogo do ator e à concepção da moderna encenação na passagem do século XIX para o XX, sobressai o trabalho do moderno diretor teatral. Acerca da linguagem teatral, nas primeiras décadas do século XX e no entre guerras, firmam-se as vanguardas. No teatro brasileiro, em 1943 assiste-se à *Vestido de noiva*, que rapidamente se transformaria em marco da nossa modernidade teatral.

Do ponto de vista do teatro paranaense, sugerimos que o advento da revista *Joaquim*, em 1946, contribuiria para disseminar um comportamento criativo divergente em relação ao cenário cultural local, até eclodir na implantação do que denominamos de primeira fase do Teatro de Comédia do Paraná (TCP). Fomos atraídos por essa relação entre modernidade e política teatral devido à obra coletiva que estamos organizando, *A modernidade em cena: 50 anos de teatro em Curitiba* (Kotter Editorial, no prelo), cujo objetivo é estabelecer um diagnóstico sobre a modernidade teatral na capital do estado do Paraná dentro de uma faixa temporal de uns 50 anos, dos anos 1950 aos anos 1990/2000.

Modernidade teatral

O termo “modernidade” é de uso corrente tanto nas humanidades e nas artes, quanto no âmbito da epistemologia das ciências ditas duras ou exatas. Modernidade não se apresenta como uma categoria fechada do pensamento filosófico, não se configurando, menos ainda, como uma noção acabada oriunda das ciências sociais ou políticas. Por certo, apresenta-se como questão permanente, de extremo interesse à História, disciplina que opera com relações entre temporalidades e mentalidades.

No campo das artes e da literatura, verifica-se, por um lado, que o termo modernidade está em geral associado a uma ruptura de mentalidade criativa expressa, por exemplo, em querelas entre

antigos e modernos; debates entre nova e velha arte; contraste entre academicismo e vanguarda, ou tradição e contemporaneidade. Por outro lado, essa oposição enseja que o termo modernidade esteja condicionado pela emergência de novos temas e questões a serem tratados – o anônimo, o periférico, os temas fora do cânone, a arte recusada por determinada ordem crítica etc. Constata-se, de uma parte, o eterno conflito geracional entre novos e velhos e, de outra, a busca permanente dos artistas e de suas obras por reconhecimento e legitimação.

A “modernidade”, muito diferente de “modernismo”, é assumida como sintoma da tentativa de instauração de uma nova ordem, superando uma antiga. A título de exemplificação, as palavras de Anton Tchékhev, cuja carreira de autor dramático não fora deveras radical, sinalizam uma referência para o teatro. Pela voz de seu personagem Trepliov, jovem e visionário autor da *A Gaivota*, ele nos diz:

–Na minha opinião, o teatro atual não passa de rotina e convenção. Quando sobe o pano e esses grandes talentos, os sacerdotes da sagrada arte, iluminados pela luz artificial imitam entre três paredes como as pessoas bebem, comem, amam, caminham, como envergam seus casacos; quando dessas cenas e frases tentam arrancar uma moral superficial, destinada a uso doméstico, eu fujo... Precisamos de novas formas. Novas formas, e se elas não existirem, é preferível que não haja nada...” (TCHEKHOV, 1998, p. 10-11).

Podemos entender esse tipo de discurso como divergente em relação ao teatro que se fazia naquele tempo, naquele período. A fala de Trepliov reivindica a superação de formas e conteúdos, a possibilidade de *experimental*, o que, no caso das artes e particularmente do teatro, é fundamental para fomentar o debate entre o esteio da tradição e a emergência de novas formas de expressão.

A dinâmica de superação constante contribui para a formulação de nossa hipótese, ao tratar da aplicação da expressão

“modernidade teatral”. Ela estaria condicionada pela associação de dois atributos do próprio teatro em relativamente à sociedade que o acolhe. Agindo de modo integrado ou não, esses dois predicados, em nossa opinião, potencializam espetáculos, críticas, arquiteturas, edições de livros, trabalho de companhias e grupos, repertórios, festivais, processos criativos, novidades tecnológicas, lançamento de revistas, sistematização de procedimentos de ensino e de encenação, dentre outros aspectos atinentes a uma cultura teatral. Essas propriedades são visíveis em eventos que são tratados, muitas vezes, como inaugurais (por sugerirem algum tipo de ruptura), assim chamando a atenção dos historiadores das artes cênicas, que os elegem devido aos indícios de relevância (de forma ou de conteúdo) típicos da operação de uma modernidade.

Essas duas ocorrências que desabrocham do interior de uma cultura teatral, no nosso entendimento, seriam: a) a capacidade de emancipação do teatro das demais artes, sobretudo da literatura, buscando, ao longo do tempo, a afirmação da sua linguagem teatral; b) a competência e intensidade para alcançar autonomia, sobretudo no plano econômico, dentro do campo das artes, o qual se inscreve no interior do campo de disputas sociais no âmbito da sociedade em que esse teatro se manifesta (BOURDIEU, 1990). Aqui, tomamos emprestado do pensamento de Pierre Bourdieu a sua definição de campo.

Assim, as palavras chaves desse processo de modernidade seriam “emancipação estética” e “autonomia sócio-política e econômica”.

Selecionamos da história do espetáculo e da dramaturgia um conjunto de eventos que enumeramos a seguir. Eles remetem a essas duas ocorrências que ora aparecem juntas, ora separadamente. Elas podem ser coincidentes ou não na esfera de uma cultura teatral. Isto é, se sincrônicos, a expressão “modernidade teatral” parece ganhar maior destaque; já quando é notada a presença de somente um desses sintomas, a configuração parece ser outra, embora não deixe de chamar a atenção dos historiadores.

Porém, em ambos os casos, os historiadores salientam a ocorrência de algum tipo de ruptura na cadeia dos modos de se criar e/ou produzir teatro. Trata-se de uma espécie de interrupção no fluxo de uma linha aparentemente lógica e consolidada que encadearia eventos, comportamentos criativos, ideologias e outros valores associados ao fazer teatral, à mentalidade de uma cultura teatral. Essa interrupção enseja uma inauguração e, daí, o fluxo “recomeça”, estendendo-se por uma nova duração.

Em suma, tratam-se de “sacudidelas” no que normalmente denominamos “tradição” e que, de tempos em tempos, confronta-se com novos limites materiais ou espirituais. Desde o questionamento dessa mesma tradição, novas veredas são abertas. Já se nota que estamos a mencionar algo que reconfiguraria um comportamento que, no fundo, é o mesmo ao qual Trepliov faz menção na sua fala. Ao observar esses eventos, os historiadores, com seus estudos de diferentes matizes metodológicos e orientações ideológicas, nos oferecem uma reflexão diversificada, cujas interpretações vão construindo determinados marcos e compreensões do que seja uma “modernidade teatral”.

Dentre tantos eventos, recorreremos aqui a alguns da cultura teatral ocidental e brasileira que sinalizam, no nosso entendimento, esse conjunto de rupturas as quais manifestam os sintomas mencionados num movimento ora de “emancipação estética”, ora de “autonomia socioeconômica”. Ressaltamos termos consciência de que cada um dos tópicos aqui elencados seria objeto específico de estudo pormenorizado no tocante à sua relação com a noção de “modernidade teatral”.

Sublinhamos, inicialmente, uma passagem fundamental acerca do processo de profissionalização do ator ocidental, naquela altura rompendo com uma subordinação ao imaginário do teatro da Idade Média. Estamos a mencionar um passo definitivo na atitude de autonomia da profissão de ator. Trata-se do episódio em torno da assinatura de um dos primeiros contratos que instauram, em 1545, segundo Roberto Tessari (1989), uma “fraternal companhia de *comedia dell'arte*” na metade do século XVI. Desse

contrato, o historiador constata a autonomia que a trupe artística passa a ter, manifestando a sua disposição para circular de cidade em cidade na busca pelo comércio de sua arte.

Um segundo sintoma, agora relacionado ao edifício teatral, trata-se do impacto do Teatro Olímpico de Vicenza. Construído entre 1580-1585, esse edifício teatral instaura, desde sua nova concepção à maneira de Vitrúvio, outra forma de conceber o espaço imaginário de representação e a relação palco/plateia. Essa configuração que valoriza enormemente a perspectiva, contribuiria em seguida, para consolidação da dita cena frontal. E, por consequência, agiria na direção do ilusionismo e do fechamento da caixa do teatro. Graças ao aperfeiçoamento da maquinaria e da cenografia, esse modelo de cena frontal se difundiria por todo teatro ocidental, graças às propriedades da “caixa de ilusão” que daí se consolidará. Esse processo pode ser constatado no comentário de Duvignaud (1970) sobre a “caixa de ilusão” de Nicolas Sabbattini.

Do ponto de vista da dramaturgia, relembramos duas passagens. Uma compulsoriamente reivindicada como reforma, o que se apresenta como um problema dos mais complexos e interessantes a ser aprofundado. A segunda, que se dá na virada do século XVIII para o XIX, podendo ser considerada mais como processual. No primeiro caso, nos referimos à reforma empreendida por Carlo Goldoni ao tentar cancelar a *comedia all'improvviso* em favor de uma comédia letrada, que deveria ser agora escrita e, portanto, literária, conforme preconiza desde 1750 no seu icônico *Teatro Cômico*. A segunda virada, que não é efeito da primeira, é a reivindicação de um novo gênero. Denis Diderot, P. A. Caron de Beaumarchais, Louis Sébastien Mercier, entre outros, se empenham na concepção do que denominariam de “drama”, um novo gênero. Trata-se do drama burguês, que se consolidaria no Romantismo (como drama histórico) e se tornaria o sedimento narrativo sobre o qual se edificaria toda uma concepção ocidental de composição dramática e de narrativa. Tradição esta que, posteriormente, seria submetida a uma desconstrução marcando a

trajetória da própria dramaturgia no teatro ocidental. Segundo Szondi (2001) e outros autores, esse gênero ao longo do século XX entraria em profunda crise devido ao processo de epicização do próprio drama.

Ainda no tocante à dramaturgia ocidental, mais perto de nós, já na segunda metade do século XX, pode-se observar que o denominado teatro europeu do pós-guerra, incluindo aí o teatro épico de Bertolt Brecht, seria igualmente entendido por parte da crítica especializada como precursor de uma modernidade, devido à radicalidade de seus pressupostos estéticos e políticos e, igualmente, à sua forma de expressão cênica. Roland Barthes (2007) chama atenção a essa questão tanto no comentário sobre as encenações do Berliner Ensemble, quanto nas críticas às montagens de Samuel Beckett ou Eugène Ionesco.

Já as profundas transformações referentes à concepção do jogo do ator também são assim consideradas. Aludimos aqui aos esforços empreendidos por Stanislavski primeiro, para investigar (observação); segundo, para assimilar (experimentação); e terceiro, para difundir (compartilhamento) suas experiências, sistematizando-as numa pedagogia do autoconhecimento do ator. Sua busca por estabelecer um procedimento de formação para o interprete teatral, assim como um novo tratamento da abordagem da obra ficcional no tocante à composição do personagem, fazem do seu trabalho pioneiro um referencial incontornável à modernidade teatral. O diretor russo estabeleceu as bases do que seria um processo de criação consciente para alcançar o verdadeiro estado para uma inspiração criadora. Desde o final da primeira metade do século XX até hoje, seu sistema de trabalho continua a ser objeto de exegese para os pesquisadores e orientação para artistas no teatro ocidental, bem como mão de obra especializada para indústria cinematográfica estadunidense.

O advento do moderno diretor teatral, tantas vezes celebrado como marco da modernidade teatral no ocidente pelos historiadores do espetáculo, está associado aos fecundos trabalhos de autonomização da cena atribuídos ao Duque de Saxe-Meiningen,

André Antoine, Edward Gordon Craig, V. Meyerhold, Antonin Artaud, dentre outros realizadores cênicos. Esse moderno diretor teatral se tornaria o artífice de um ofício independente do trabalho do autor dramático e do ator. Como é sabido, o advento da moderna encenação, na virada do século XIX para o XX, esteve associado à adoção criativa da iluminação cênica (elétrica) pelos diversos teatros europeus. Isso possibilitou uma diversidade de experiências visuais na encenação que confluíram, um pouco mais adiante, na reação das próprias vanguardas que emergiriam no período do entre guerras. Em linhas gerais, é isso que nos diz J-J. Roubine (1998) quando faz o seu balanço dos princípios que norteavam a arte da encenação na Europa Ocidental durante o século XX.

Do ponto de vista da linguagem teatral que se autonomiza, agora por volta das primeiras décadas do século XX e no entre guerras, o movimento das vanguardas, ditas históricas, firma-se por meio de iniciativas estéticas radicais. Parte desse radicalismo estético se encontrará, posteriormente, por exemplo, nas linguagens estéticas de um Tadeusz Kantor ou de um Valère Novarina. Ângela Leite-Lopes (2011) nos chama atenção sobre o conjunto das obras desses realizadores contemporâneos que “conciliarium”, no interior de suas criações, aspectos estéticos já consolidados por uma visão tradicional de encenação com o legado das vanguardas.

No nosso caso, no tocante ao teatro brasileiro realizado no eixo Rio-São Paulo, no ano de 1943 se assiste à montagem de *Vestido de noiva*, por um conjunto de amadores. Essa montagem se transformaria rapidamente, primeiro pelo trabalho da crítica jornalística e depois dos historiadores do teatro, em marco da modernidade teatral nacional. Esse evento fora associado ao processo de modernidade arquitetural, musical, bem como em termos da produção de poesia, de música erudita e de audiovisual.

Concorre com essa encenação à posição de marco de modernidade entre nós a inauguração do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1948. Essa companhia profissional privada sistematizaria uma nova concepção de criação e exibição de um

repertório anunciado como moderno. Observe-se, todavia, que, uma vez reconhecidas e difundidas essas experiências, no resto do país não se assiste da noite para o dia, bem como no próprio eixo Rio-São Paulo, uma transformação radical e imediata da cena teatral nativa. O trabalho teatral do ensaiador dramático, assim como a tradição teatral luso-brasileira da comédia de costumes, não são imediatamente postos para fora de cena. Nem mesmo o teatro musicado fora subtraído da cena teatral.

A arte, com sua produção simbólica, está em consonância direta com as mentalidades sociais. A produção simbólica, no caso do teatro, é fruto de uma cultura teatral que se esforça para estabelecer um sistema que a legitime e, sobretudo, fomente um mercado, mesmo que incipiente num primeiro instante. Injunções mercadológicas cruzam suas raízes, tanto com a ramificação da mentalidade de agentes criativos, quanto do público, que aprecia essas mesmas obras. Essa operação de criação e apreciação estética se origina desde lugares específicos, cidades ou regiões.

Modernidade teatral em Curitiba

É de abril de 1946 o primeiro número da revista *Joaquim*, com uma tiragem de 1000 exemplares. O periódico idealizado por Dalton Trevisan alcançaria 21 números (entre 1946-1948) em periodicidade mensal. Do ponto de vista editorial, é saudado como uma revista moderna, nas palavras de Carlos Drummond de Andrade: “Ainda bem que continuam a surgir no Brasil as revistas de moços. Porque os velhos e os simplesmente maduros estão calados, e na sua plenitude parece que desistiram mesmo dessa tarefa que toda geração se impõe quando está nascendo: reformar a vida, ou simplesmente a literatura (deixar de consegui-lo não tem importância; o lamentável é desistir de tenta-lo)” (*Joaquim*, n. 2, junho, 1946, p. 17).

A revista veicula ideias novas em contraste com a estética paranista dominante na região desde o início da República, fazendo circular um pensamento crítico no tocante às artes em

geral, com especial relevo à literatura. Sem nos deter numa pesquisa exaustiva sobre a presença de conteúdos associados, especificamente, à atividade teatral ou à criação dramaturgica, nota-se que a veiculação dessas novas ideias é intensa, seja na forma de críticas, traduções, artigos de opinião, resenhas, seja no lançamento das próprias obras de Dalton Trevisan. Tudo isso fora acompanhado por um arrojado conjunto de ilustrações à cargo de Poty Lazarotto, que contribui de modo indelével para o “visual expressionista” do periódico.

Não só na nossa opinião, esse veículo agiu como um catalizador na direção de um outro comportamento criativo divergente, que estimularia o aparecimento de novas obras, a exploração de outros temas e de processos criativos opostos ao registro associado à temática do pinhão, da erva mate, do perfil étnico do imigrante ou das lendas indígenas, tópicos celebrados pela estética paranista. Confronte-se nesse sentido os estudos de Edison Mercuri (2005) e Miguel Sanches Neto (1998) em seus textos liminares.

Ao longo das décadas de 1950 e 1960, a atividade teatral em Curitiba experimentou um período de grande fecundidade até então não vividos pela capital. Diversos fatores se associam à iniciativa de Dalton Trevisan e viabilizam uma nova orientação para arte do teatro na cidade. Podemos destacar, sobretudo, o favorável momento econômico em que vivia o estado do Paraná, com dois governos sucessivos administrados por políticos com relativo interesse pelas atividades artísticas.

Esse processo fora iniciado por ocasião do I Centenário de Emancipação Política do Paraná do estado de São Paulo. Em 1953, nessa ocasião, o governador Bento Munhoz da Rocha Netto implementou a construção de um conjunto de obras públicas arrojadas, prioritariamente, em arquitetura modernista denominado de Obras do Centenário. O objetivo era dotar a cidade de Curitiba de um traço de modernidade urbanística, promovendo a atualização artística e cultural da capital, graças às condições de um estado desde então fortemente marcado pelo êxito de sua vocação agrícola.

Já vinha sendo trabalhada, desde o governo anterior, com Moises Lupion, a proposta de um novo teatro que substituísse o velho teatro São Theodoro, inaugurado em 1884 e que durara até 1900, quando fora rebatizado com o nome de Theatro Guayrá. Desde que o antigo Guayrá fora demolido, em 1937, a construção de um novo teatro passou a ser uma questão permanentemente discutida e reivindicada pela sociedade curitibana das décadas seguintes.

Na década de 1950, Curitiba contava com uma atividade teatral animada por grupos semiprofissionais com escassas salas de espetáculos verdadeiramente adequadas à atividade teatral. Hoje, o Centro Cultural Teatro Guaíra, que começou a ser construído em 1952, é subordinado à Secretaria de Cultura do Estado do Paraná.

No plano da cultura teatral, que buscava estabelecer um sistema para o seu desenvolvimento, observa-se que, na sequência da estreia da revista animada por Dalton Trevisan, um empreendimento privado, Curitiba assiste a uma série de ações culturais que associam a iniciativa privada à pública, com ampla dependência da primeira pela segunda: a inauguração da primeira sala de espetáculos do Teatro Guaíra em 1954 (auditório Salvador de Ferrante); a criação do Teatro Experimental Guaíra (TEG) em 1956; o estabelecimento do Teatro de Comédia do Paraná (TCP) em 1963; acompanhado do Curso Permanente de Teatro (CPT).

O conjunto de ações oriundo dessas instituições, associado ainda à pauta de recepção da circulação de companhias teatrais do eixo Rio-São Paulo pela direção do Teatro Guaíra, cumprem, ao nosso ver, o papel de indutores de uma “emancipação estética” e de uma “autonomia socioeconômica” relativa à prática teatral na cidade. Esta viria a ser denominada a “terceira praça teatral mais importante do país”, por Yan Michalski (1966). As ações dessas instituições se transformariam, vistas pelos olhos de hoje, em sintomas de um processo de superação de uma debilidade ou inconstância da prática teatral realizada até então na capital do Paraná, sob a égide do teatro de amadores, dos clubes, dos diletantes, das turnês esporádicas a caminho da região do Prata.

Como tentamos demonstrar, a localização e a temporalidade desse conceito operador — “modernidade teatral” — tende a ser flutuante e condicionado sempre por um esforço de “emancipação estética” e de “autonomia socioeconômica”, mais do que pela fixação de um marco monumental que possa ser classificado como a definitiva entrada numa única e mesma modernidade. Esta nos parece muito mais processual do que propriamente inaugural.

Política teatral institucional

Sabe-se que a noção de um teatro como instituição pública, organizado desde uma política de estado, assim como a ideia de um repertório associado a um conjunto artístico estável, não eram totalmente novas em 1962. Elas haviam se consolidado na Europa durante o segundo pós-guerra. A noção de teatro como instituição pública pode ser resumida na seguinte fórmula, repetida aos quatro ventos por Jean Vilar — “Um teatro de elite para todos!” O diretor do Teatro Nacional Popular (TNP) na França foi talvez o maior porta-voz do princípio de um teatro como “serviço público”, assim como o Sistema Único de Saúde (SUS) hoje, no combate à pandemia.

Envolta por uma necessidade de reconstrução dos valores do estado no imediato pós II Guerra Mundial, a iniciativa colocava esse mesmo estado como financiador e indutor de uma atividade teatral que ansiava alcançar um público o mais extenso possível em termos de segmentos sociais. A ideia de um teatro público procurava abolir, por exemplo, a pompa da cerimônia da “ida ao teatro”. Também, estabelecia uma política de preços acessíveis, assim como ações de descentralização da atividade teatral dos grandes centros urbanos para cidades menores no interior. Essa política dos governos estava fortemente associada ao esforço de reconstrução das próprias instituições públicas em cada um dos estados europeus afetados pela guerra. A essa situação, corresponde à criação de novas instituições teatrais oficiais concebidas como teatros estáveis e de repertório (podendo ser na esfera municipal, estadual ou federal),

acompanhados por corpos artísticos estáveis para o drama, a ópera, o balé e a música de concerto.

Alguns exemplos históricos se destacaram ao longo do tempo e ainda estão aí hoje. Bertolt Brecht e Helene Weigel se instalaram em Berlim Leste e criaram o Berliner Ensemble em 1949. Em Milão, Paolo Grassi e Giorgio Strehler conceberam o Piccolo Teatro de Milano, inaugurando-o em 1947. Na França, o TNP passava a ser dirigido por Jean Vilar. É válido lembrar que, desde 1947, esse diretor já trabalhava em prol da descentralização da atividade teatral em função do Festival de Arte Dramática de Avignon, que ele próprio ajudara a criar.

O Theatre National de Belgique foi criado em 1945. Na Inglaterra, país onde sempre predominou uma prática teatral empresarial com maior tendência ao entretenimento comercial, estabeleceu-se de pronto a valorização de um repertório que retomava os grandes clássicos ingleses, sobretudo os elisabetanos (Royal National Theatre, 1963; Royal Shakespeare Company, 1961). Enfim, tratava-se de um movimento geral cujo objetivo era reforçar, por meio de um “teatro de arte”, identidades locais, estimular a coesão do corpo social após a dispersão provocada pela guerra e reumanizar as relações sociais espelhadas, sobretudo, por textos do dito repertório clássico de cada país. Expandindo-se tanto para leste quanto para oeste de Berlim, a noção de um teatro público desempenhou também uma espécie de frágil ponto de equilíbrio entre as nações europeias no ambiente da recém-chegada “guerra fria”.

Pode-se concluir dessas iniciativas que a identidade das nações, como um projeto coletivo, se redesenhava graças ao estabelecimento de repertórios específicos em instituições teatrais, as quais se desdobravam em ações culturais e outros programas diversos (como as turnês nacionais e internacionais, a descentralização, ingressos a preços populares, etc.) que se pretendiam de longa duração. Essas instituições continuam a existir ainda hoje, apesar das contradições sujeitas ao papel do estado em tempos neoliberais e de globalização.

Como consequência ou legado dessas iniciativas, observam-se desdobramentos políticos mais complexos. Por exemplo, pode-se

lembrar como o processo político de integração da União Europeia foi implementado, nos anos 1980-1990. Nessa altura, o projeto da União Europeia esteve fortemente cimentado pelo trabalho teatral integrado entre os estados por meio da ação da União dos Teatros da Europa. Ocuparam nesse processo os ditos teatros nacionais, um lugar de protagonismo na agenda política de consolidação da comunidade europeia por meio de uma atuação colaborativa intercultural.

Ao contrário da cultura teatral europeia continental, a cultura teatral brasileira foi implementada noutra dinâmica, noutra direção e, por conseguinte sob outra orientação política e ideológica. Após o imediato segundo pós-guerra, numa duração relativa entre as encenações em 1943 (*Vestido de noiva*) e 1968 (*O Rei da vela*), o teatro nativo, sobretudo concentrado no eixo Rio-São Paulo, foi chamado a desempenhar um papel conexo. Isto é, vivenciar no seio da sua dinâmica criativa e profissional uma complexa cisão. Houve uma espécie de pacto bicéfalo entre o compromisso estético com um teatro dito de arte e um esforço criativo que veiculasse um conteúdo (mais implícito; outra hora, totalmente explícito) portador de expressão política.

No nosso entendimento, a atuação do teatro no processo de resistência ao governo militar acabou por afastar o teatro brasileiro do dito modelo institucional, à maneira do “serviço público” desempenhado, sobretudo, na França e na Alemanha. Seria impossível conciliar uma política de estado por meio de um governo militar que via com reserva a atividade teatral, visto que esta poderia ser mensageira de conteúdos subversivos, quando não opositora direta dos bons costumes da família brasileira conservadora.

Companhias teatrais brasileiras estáveis

A primeira tentativa de estabelecer em nosso país uma companhia teatral pública moderna foi em 1940. Durante o governo de Getúlio Vargas, associada à criação do Serviço Nacional de Teatro, foi criada a Comédia Brasileira, no Rio de Janeiro, que duraria até

1945. Isso se deu a partir de um acordo firmado entre o Serviço Nacional de Teatro e o empresário Álvaro Pires. Contando com o subsídio inicial de 200.000 cruzeiros e mais alguns benefícios do governo federal, como o aluguel da sala e o pagamento das contas de luz, o empresário comprometia-se a organizar as temporadas oficiais. Apesar de todos os subsídios, fora negligenciada uma exigência essencial: um espaço físico permanente e adequado à continuidade desse trabalho teatral. Não apenas na história da Comédia Brasileira, mas também na história das demais companhias, suas sucessoras, a ausência de um edifício apropriado, seria responsável por grande parte do fracasso dessas iniciativas².

Quanto ao repertório, cabe ressaltar que as primeiras apresentações da Comédia Brasileira foram de textos tipicamente estadonovistas, adotando temas históricos, para, na sequência, optar por títulos de maior apelo de público e, conseqüentemente, de maior rentabilidade, como *A dama das camélias*. Um texto até então inédito e destoante desse padrão marca a estreia de um jovem autor, Nelson Rodrigues, com *A mulher sem pecado*. No decorrer dos anos, a verba destinada pelo Serviço Nacional de Teatro à manutenção da Comédia Brasileira foi diminuindo progressivamente, o que contribuiu para o seu declínio.

Observa-se também um conflito de interesses entre a máquina burocrática do governo e a imaturidade de um projeto estético-teatral consistente, que, dentre muitas falhas, estava a inabilidade em administrar recursos financeiros, além de apresentar um repertório conservador. Uma análise crítica bem severa quanto ao repertório pode ser percebida nas palavras de Yan Michalski e

² MICHALSKI, Yan e TROTTA, Rosyane. *Teatro e Estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil história e polêmica*. São Paulo / Rio de Janeiro: Hucitec, 1992. Servimos-nos, amplamente, das informações deste livro que até agora continua sendo uma obra de referência sobre a questão das companhias teatrais públicas. Sobre as relações entre teatro e política cultural destacamos ao menos dois trabalhos fundamentais: Lia Calabre. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009; Angélica Ricci Camargo. *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

Rosyane Trotta (1992, p. 52): “Nada, enfim, que justificasse de fato a existência de uma companhia estatal, como espaço no qual se pudessem testar iniciativas que as empresas particulares não pudessem bancar”. Apesar disso, nos cinco anos da sua existência, mesmo sem conseguir emplacar nenhum grande sucesso de público ou de crítica, a Comédia Brasileira concretizara uma iniciativa há muito desejada, o estabelecimento de uma companhia de teatro estatal estável.

Em 1953, temos uma nova iniciativa pública, dessa vez com a criação da Companhia Dramática Nacional que, ao contrário de sua antecessora, já surgia subordinada ao Serviço Nacional de Teatro. Ou seja, tratava-se de uma companhia inteiramente subvencionada e administrada por órgão público, sem mediações de uma contrapartida privada. Além disso, a Companhia Dramática Nacional, em sua ata de criação, estabelecia certas orientações até então inéditas, como: a prática de ingressos a preços populares; a concessão de ingressos gratuitos aos funcionários de empresas credenciadas; a obrigatoriedade tanto de textos nacionais, como de um elenco composto apenas por atores nascidos no Brasil; a abertura de espaço para os jovens alunos diplomados com distinção pelos cursos de teatro oferecidos pelo Serviço Nacional de Teatro, dentre outras medidas que deixam entrever uma preocupação do estado em relação à condução da nova companhia.

Em 1953, quando do lançamento da companhia, em temporada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o diretor Henrique Pongetti idealiza um calendário de apresentações com a alternância de peças e um mesmo elenco. Assim sucede a cada semana: *Canção dentro do pão*, de Raimundo Magalhães Júnior; *A raposa e as uvas*, de Guilherme Figueiredo; e *A falecida*, de Nelson Rodrigues. Com suas práticas, a Companhia Dramática Nacional começava a delinear uma ideia de teatro popular, com o intuito de incentivar um repertório baseado na dramaturgia nacional, como se pode depreender da leitura dos títulos. Destacam-se ainda as peças: *A cidade assassinada*, de Antonio Callado; *Lampião*, de Rachel de Queiroz, dentre outros textos de autores nacionais.

Levando adiante uma proposta de um repertório brasileiro, promovendo uma descentralização do eixo Rio-São Paulo, em 1954 a Companhia Dramática Nacional saía em turnê pelo Nordeste, apresentando-se em Salvador e Recife. Mas, durante esse período de circulação, a companhia foi forçada a abandonar suas atividades, pois o até então diretor do Serviço Nacional de Teatro, Aldo Calvet, fora exonerado do cargo e seu substituto, Adonias Filho, decidiu cancelar as atividades da companhia, deliberando então por sua dissolução.

Com apenas dois anos de duração, a Companhia Dramática Nacional chegava ao fim, sem maiores explicações ou garantia de continuidade. Na tentativa de formular uma explicação para a falta de continuidade dessas companhias teatrais, Bibi Ferreira, diretora de *A raposa e as uvas*, em entrevista declarou:

Nós não mantemos as tradições. Nós não construímos em cima daquilo que estamos fazendo. Estamos sempre em cima de alicerces novos e malfeitos, sempre de qualquer maneira, feito às pressas. (MICHALSKY; TROTTA, 1992, p. 112)

Essas duas tentativas serviram para endossar boa parcela do pensamento crítico da época que, acostumado com um teatro gerido exclusivamente pela iniciativa privada, como o Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, via com suspeita a ideia de uma companhia totalmente subordinada ao poder público. De fato, os críticos desse sistema não estavam equivocados, pois, se analisarmos objetivamente, veremos que a dissolução tanto da Comédia Brasileira quanto da Companhia Dramática Nacional se deu devido a um conjunto de fatores que vão desde a ausência de um interesse real do serviço público em manter uma iniciativa como essa, até a inexperiência de seus participantes e a falta de um projeto estético coeso. Bibi Ferreira tem razão quando menciona a falta de tradição.

Contrariando as expectativas, ainda em 1956, durante o governo de Juscelino Kubitschek, foi aprovado pelo Ministério da Educação o projeto de lei que viabilizava a criação do Teatro

Nacional de Comédia (TNC). A exemplo de suas antecessoras, o Teatro Nacional de Comédia teve alguns problemas semelhantes logo de saída, como: a indefinição de um repertório coeso que alcançasse reconhecimento de crítica e público; a má administração dos recursos financeiros; a falta de um espaço físico adequado para as apresentações e a ausência de um elenco homogêneo e permanente.

O Teatro Nacional de Comédia contou ainda com um cenário crítico peculiar e relativamente agressivo, que dominou a década de 1960, demonimado de *nova crítica*. Christine Junqueira (2005) nos demonstra que esse grupo era composto por intelectuais cosmopolitas, como Bárbara Heliodora, Paulo Francis, Gustavo Dória, Bricio de Abreu, Renato Vieira de Melo e Henrique Oscar, idealizando o Círculo Independente de Críticos Teatrais (CITC). Esse conjunto de críticos pautava suas análises, tanto artísticas quanto administrativas, em referenciais estrangeiros condicionados pelos padrões das grandes metrópoles culturais. Eles tinham dentre seus objetivos fazer oposição à “velha guarda” de críticos da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), que exerciam uma crítica impressionista e subjetiva, aproximando-se da crônica social. Apesar de ter durado apenas sete anos, o movimento foi importante, pois, pela primeira vez na história da crítica teatral carioca, os espetáculos, encenados sobretudo no Rio de Janeiro, passaram a ser criticados segundo aspectos teóricos e formais elevados.

Para reforçar suas intenções, após uma tímida estreia, em 1957 o Teatro Nacional de Comédia contratava Gianni Ratto, profissional de reputação nacional e internacional, como orientador artístico geral da companhia. No entanto, não se tratava apenas de um convencimento artístico, pois, em função de uma severa crítica ao espetáculo *As três irmãs*, em 1960, que encerrava a quarta temporada do TNC, Paulo Francis, diretor de um dos espetáculos de estreia da mesma companhia, afirmava sobre os responsáveis pela administração do Teatro Nacional de Comédia:

Segue [o TNC] apenas os caprichos de alguns indivíduos, no meu entender. Se o dinheiro fosse deles, ninguém teria nada com isso, mas o fato é que o dinheiro pertence ao Tesouro Nacional, ao público em suma. (MICHALSKY; TROTTA, 1992, p. 159)

Nos seus onze anos de existência, mesmo montando quase dois espetáculos por ano, totalizando mais de vinte títulos em sua trajetória, o projeto de circulação por meio de turnês não vingou como deveria, acontecendo somente três excursões pelo país. Pode-se destacar que, do ponto de vista estético, somente duas montagens obtiveram reconhecimento: *Pedro Mico*, de Antônio Callado, no início das atividades em 1957; e *Rasto atrás*, de Jorge Andrade, já no seu término em 1966.

Enquanto grupos como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina trabalhavam com montagens que arriscavam novas linguagens cênicas, obtendo grande sucesso de público e crítica, o Teatro Nacional de Comédia não se consolidou esteticamente. Apesar de trabalhar com um repertório que alternava dramaturgia nacional e estrangeira, esta já teria sido a fórmula explorada pelo Teatro Brasileiro de Comédia no âmbito da iniciativa privada. A falta de clareza nas concepções estéticas e, novamente, o entrave burocrático imposto pelo estado foram responsáveis pela inviabilização dessa terceira iniciativa de companhia estável e pública no Brasil.

Uma companhia estável no Paraná

Em Curitiba, um importante empreendimento acerca do teatro público também começava a ser cogitado ao longo das décadas de 1950 e 1960. Selma Suely (1992) traça um abrangente panorama de como vinha se articulando a atividade teatral na capital paranaense. A pesquisadora destaca em sua pesquisa que no projeto de criação do Teatro Guaíra já estava prevista uma companhia dramática oficial. Assim, em 1956, sob direção artística de Ary Fontoura e Glauco Flores de Sá Brito, foram iniciadas as

atividades do Teatro Experimental Guaíra (TEG), formado a partir da fusão de dois elencos locais: a Sociedade Paranaense de Teatro e o grupo Clube de Teatro. Contando com um conselho literário e artístico liderado por Dalton Trevisan, deliberou-se a criação de um repertório de textos “(...) de reconhecido valor artístico, literário, humano e social, tanto nacionais como estrangeiros, e o decidido incentivo ao autor novo brasileiro e em especial ao autor paranaense” (SUELY, 1992, p. 198).

A estreia oficial se deu em 28 de maio de 1956, com o espetáculo *À margem da vida*, de Tennessee Williams, que contou com a presença dos críticos Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi na plateia, além dos diretores Gianni Ratto e Alfredo Mesquita. Apesar do aparente sucesso dessa montagem, em 1957 os principais animadores do grupo desligaram-se do TEG. Glauco Flores de Sá Brito, Dalton Trevisan e outros integrantes saíram para retomar as atividades do grupo Clube de Teatro, que se dedicaria a encenar peças não-comerciais. Quase simultaneamente, houve a saída de Ary Fontoura e de boa parte de seu elenco, que passou a atuar no Teatro de Bolso da Praça Rui Barbosa.

De 1957 a 1960, o TEG permaneceria desativado. Houve uma retomada das atividades a partir da inauguração do mini auditório do Teatro Guaíra, com o retorno de Glauco Flores de Sá Brito. Foi com a peça *Chapetuba F.C.*, de Oduvaldo Vianna Filho, que finalmente o TEG voltava às suas atividades, obtendo boa crítica local para colaborar nas diretrizes da futura companhia. Entretanto, foi após o sucesso de um breve curso de verão, ministrado em 1962 por Jaime Barcelos e Gianni Ratto, que se concretiza a decisão do governo estadual de implementar o TCP. Ney Braga era o governador e, para a superintendência da Fundação Teatro Guaíra, designou o jornalista Fernando Pessoa Ferreira, que já havia ocupado a função anteriormente, na década de 1950.

As atividades do TCP iniciaram-se em 1963, após um convite feito ao ator Claudio Correa e Castro, que assumiu o posto de diretor artístico da companhia. Além de ser formado em direção teatral pela Fundação Brasileira de Teatro e em pintura na Escola

Nacional de Belas Artes, Cláudio Correa e Castro também já contava com uma grande experiência como ator. O TCP contava assim com uma sede fixa, ao contrário das companhias precedentes, para suas apresentações, além de verba assegurada para produção dos espetáculos. Uma das metas do novo conjunto teatral seria a de popularizar a atividade teatral, com ações de circulação e descentralização que visassem a disseminar o teatro em regiões com ele menos familiarizadas.

Desempenhando uma participação intensa à frente do TCP, Claudio Correa e Castro assina a direção da maioria dos espetáculos dessa primeira fase. Sua estreia enquanto diretor aconteceu com o texto de Millôr Fernandes, *Um elefante no caos*. Em 1963, o Conselho Nacional de Cultura do Ministério da Educação e Cultura, juntamente com o Serviço Nacional de Teatro, estabelecia uma série de medidas que visavam à ampliação do acesso ao teatro. Como estratégia, essas medidas preconizavam a montagem de textos de autores contemporâneos brasileiros que “falassem da nossa realidade”. Assim, o Paraná foi beneficiado por esse programa com o financiamento para montagens de peças que estivessem ideologicamente afinadas com a proposta do Conselho Nacional de Cultura.

O repertório dessa primeira fase do TCP (ver quadro ao final do capítulo) foi composto majoritariamente por títulos já consagrados noutras praças e conhecidos do público do eixo Rio-São Paulo. Foram encenados 14 textos que, na sua maioria, já tinham sido montados no Teatro Brasileiro de Comédia, Teatro de Arena, Teatro Oficina ou Teatro Tablado. A exceção, nesse caso, ficará para o texto de Ibsen, o clássico de Shakespeare e um texto de Brecht. Percebe-se nesse repertório a alternância entre textos ditos clássicos e uma dramaturgia moderna brasileira. Constata-se que a preferência recai, majoritariamente, sobre as peças estrangeiras. Apenas três títulos, do total das catorze peças, são de autores nativos e, mesmo assim, trata-se de textos já conhecidos da crítica e do público de outras capitais. Ariano Suassuna, Lauro Cesar Muniz e Millôr Fernandes figuram no repertório, enquanto

outros autores da moderna dramaturgia brasileira ficam de fora, como Nelson Rodrigues, Dias Gomes e Jorge Andrade, bem como qualquer autor paranaense.

Nesse período, o regime militar começava a se instaurar no Brasil e, enquanto companhia oficial do governo paranaense, o TCP não poderia ultrapassar os limites impostos pela censura, que já exercia seu poder deletério a partir do atraso das autorizações, o que acabava ensejando o cancelamento de espetáculos, além de perseguições às companhias tidas como.

Em pesquisa de referência sobre o teatro em Curitiba, cobrindo um período que vai de 1961 a 1970, Marta Moraes da Costa faz um levantamento minucioso do movimento teatral local em cada um desses anos. Sua conclusão sobre a condição do público é a seguinte:

“eminente conservador, o público apreciador de teatro, nesse período, traz ainda as marcas de um provincianismo ancestral, avesso à modernidade explícita e de certa forma arredo às inovações comportamentais que já se esboçavam nos centros mais desenvolvidos do país” (COSTA; FRANZ, 1995, p. 201).

Dessa forma, a escolha do repertório do TCP se justificava caso pensemos que esse teatro público falava em nome de uma iniciativa do Estado, que conjugava patrocínio do próprio governo associado à mentalidade da elite local dirigente. O risco de fracasso deveria ser minimizado, sancionando a inclusão no repertório de peças polêmicas, ou tidas como excessivamente políticas. Um exemplo é o texto de Clifford Odets.

Contrariando a intenção de consolidar um elenco, sabemos que o vínculo dos artistas com o TCP não era permanente. Ou seja, os atores eram selecionados pontualmente para um determinado espetáculo e, depois, se dispersavam em demais produções, voltando muitas vezes a trabalhar em novas montagens oficiais. Essa medida foi tomada no intuito de não sufocar outras companhias locais.

Nesse mesmo período, houve muitas críticas aos artistas vindos de fora da cidade, assim como Cláudio Corrêa e Castro, que vieram trabalhar no TCP. Esses convites foram severamente repudiados por um dos mais ferrenhos críticos das políticas públicas e do projeto do TCP naquela altura: o jornalista e também homem de teatro Oraci Gemba. Em breve notícia sobre o Curso de Arte Dramática do Teatro Guaíra (CPT), ele afirmava, por exemplo, que: “(...) os professores foram contratados no Rio de Janeiro, com ordenados principescos (...) tal verba poderia bem ser utilizada com o pessoal da casa e com melhores resultados” (*apud* COSTA; FRANZ, 1995, p. 218).

Na ausência de uma crítica teatral local sistemática, para dar maior visibilidade às atividades do TCP, críticos de São Paulo e do Rio de Janeiro eram convidados pela produção do TCP para as estreias dos espetáculos. Em seguida, suas críticas nos principais periódicos dessas duas capitais ecoavam o projeto de ação cultural levado adiante em Curitiba, ao mesmo tempo em que atraía outras companhias de fora do estado para agendar suas temporadas na capital do Paraná.

Paralelamente, o TCP também promovia nesse primeiro período (1963-1968) espetáculos voltados exclusivamente para o público infantil. Esses espetáculos eram realizados pelos estudantes e professores do Curso Permanente de Teatro (CPT). No total, foram montados, segundo os programas encontrados, sete espetáculos.

Ano	Repertório	Autor	Direção
1963	O Boi e o Bruno a caminho de Belém	Maria Clara Machado	Armando Maranhão e Nicete Bruno
1966	A Volta do Camaleão Alfaca	Maria Clara Machado	Fernando Zeni
1966	O Consertador de Brinquedos	Stella Leonardos	Fernando Zeni

1967	O Circo de Bonecos	Oscar Von Pfuhl	Fernando Zeni
1967	O Patinho Preto	Walter Quaglia	Sale Wolokita
1968	O Casaco Encantado	Lucia Benedetti	Sinval Martins
1968	O Chapeuzinho Vermelho	Maria Clara Machado	Armando Maranhão

No segundo ano de sua existência, o TCP encenou *A megera domada*. A montagem do texto de Shakespeare, com tradução de Millôr Fernandes e direção de Cláudio Corrêa e Castro, recebeu auxílio do SNT na pessoa de Bárbara Heliodora, que, naquela altura, procurava meios para celebrar o IV Centenário de nascimento de Shakespeare. Definitivamente, a montagem projetou o TCP, obtendo vigoroso reconhecimento da crítica do eixo Rio-São Paulo. Foi com essa encenação que a companhia demonstrou ser possível um projeto teatral institucional descentralizado, fora dos dois principais polos teatrais brasileiros. Com esta montagem, o TCP foi convidado a se apresentar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro dentro de uma temporada popular.

No belo documentário *Teatro de Comédia do Paraná: uma história* (BUENO, 2008) são exibidos os depoimentos de alguns artistas que estiveram envolvidos na primeira fase do TCP, como Nicette Bruno, Paulo Goulart, Sinval Martins e Florisval Gomes. Apesar do excesso de saudosismo, todos são unânimes ao reiterar que a primeira etapa do TCP se caracterizou como um dos momentos mais profícuos da produção teatral, não somente paranaense, mas também brasileira. Os espetáculos, dizem os entrevistados, tinham orçamento generoso e acima da média nacional, além de contarem com um sofisticado aparato técnico disponibilizado a partir de investimentos até então inéditos no teatro nacional.

A primeira fase do TCP foi ainda lembrada em diversas ocasiões posteriores. Apesar da continuidade da companhia dentro de outra dinâmica de produção, após a partida de Cláudio Correa e Castro em 1969 os tempos áureos do TCP passaram a ser objeto

de idealizada memória. Em crônica publicada em 14 de maio de 1986, no jornal *O Estado do Paraná*, tematizando as poucas representações de Bertolt Brecht em Curitiba, o jornalista Aramis Millarch afirmava que:

das seis peças [de Brecht] aqui apresentadas, apenas uma teve montagem profissional (*Schweyk na II Guerra Mundial*, direção de Cláudio Corrêa e Castro, de 26 de outubro a 3 de dezembro de 1967) e das cinco outras, a maior parte foi realizada por alunos do Curso Permanente da FTG. A montagem pelo TCP de "Schweyk", em 1967, foi uma das mais bem-sucedidas produções do Guaíra, na época em que a competência do superintendente Otávio Amaral fazia com que aquela instituição realizasse um trabalho mais profícuo do que o melancólico resultado de nossos dias (MILLARCH, Acervo online).

Essa primeira fase das atividades do TCP foi, como sugere essa e outras crônicas de Aramis Millarch, a mais importante da história da companhia. Fase pioneira, ela foi o disparador do processo de "emancipação estética" e "autonomia socioeconômica" do teatro dentro de um espírito de modernidade teatral. Somente uma política de estado poderia naquele momento ter estabelecido uma companhia dramática estável nesses termos. Essa fase inicial esteve fortemente associada à figura de Cláudio Correa e Castro, como poderia ter estado a cargo de outro nome. Porém, um projeto dessa magnitude não seria obra para um único homem, por mais que fosse um artista de grande talento e com múltiplas habilidades. Trata-se de um projeto de política pública de estado que deveria ser entendido como um programa perene de gestão cultural, enquanto um serviço público republicano.

Dependente do governo do estado do Paraná, o TCP procurava executar um projeto cultural cuja marca de modernidade acabou concentrada na capital. Certo é que se tratava de um projeto que associava os princípios desenvolvimentistas de progresso com uma atividade teatral "bem-acabada e de qualidade". É como se todo o movimento em torno do esforço de desenvolvimento implementado pelo poder público estadual

encontrasse nas atividades do Teatro de Comédia do Paraná o meio para dar publicidade às suas ações e às suas intenções políticas mais progressistas. Para tanto, basta uma consulta rápida aos programas de espetáculos desse período em que há uma predominância de publicidade das empresas do próprio estado — Companhia Paranaense de Energia Elétrica (COPEL); Loteria do Estado do Paraná; Colégio Estadual do Paraná (CEP); Secretaria da Fazenda do Estado; Sanepar: Companhia de Água e Esgoto do Paraná; Companhia de Habitação do Paraná (COHAPAR); Departamento de Estradas de Rodagem do Paraná (DER/PR); Banco do Estado do Paraná (Banestado); Café do Paraná ligada à Secretaria da Agricultura.

Assim, estimamos ter demonstrado os traços de uma cultura teatral em que se associam o desejo de uma modernidade estética descentrada com uma tentativa de política de estado para consolidação de um sistema e de um mercado teatral. Quem é causa e quem é consequência? Por que essas iniciativas não foram duradouras? Constata-se hoje, em tempos de globalização, teatro pós-dramático, dramaturgia performativa e pandemia que o protagonismo do TCP cedeu lugar ao do Festival de Teatro de Curitiba, inaugurado em 1992. Mas esse já seria um outro episódio de investigação das relações entre política cultural e teatro.

Repertório do Teatro de Comédias do Paraná 1ª. fase¹

Direção Artística: Cláudio Correa e Castro (1963-1968)

Diretor Superintendente da FTG:

Antônio Fernando Pessoa Ferreira (1961-1963)

Octávio Ferreira do Amaral Neto (1963-1970)

Ano	Repertório	Direção	Estreia / Circulação
1963	<i>Um elefante no caos.</i> Millôr Fernandes	Cláudio Correa e Castro	De 17 de abril até 12 de maio de 1963. 1ª. temporada de um mês no TG.
1963	<i>A vida impressa em dólar.</i> Clifford Odets. Trad. Elizabeth Kander	Cláudio Correa e Castro	De 12 de novembro até 01 de dezembro de 1963.
1964	<i>A farsa do advogado Pathelin.</i> Anônimo. Trad. desconhecido	Cláudio Correa e Castro	De 19 de março até 29 de março de 1964. Compõe programa duplo com <i>A mão do macaco</i> .
1964	<i>A mão do macaco.</i> W. W Jacobs. Trad. Madalena Nicol	Cláudio Correa e Castro	De 19 de março até 29 de março de 1964. Compõe programa duplo com <i>A farsa do advogado Pathelin</i> .
1964	<i>A megera domada.</i> W. Shakespeare. Trad. Millôr Fernandes	Cláudio Correa e Castro	De 29 de outubro até 15 de novembro de 1964; Dias 19, 20, 21, 22 de novembro de 1964 temporada popular no Teatro Municipal, Rio de Janeiro.

¹ Fonte. Acervo do Teatro Guaíra: Arquivo Público do Paraná.

			De 06 a 24 de maio de 1965, nova temporada popular no Guaíra. Média de público de 400 espectadores por sessão. De 07 até 12 de setembro de 1965 (última temporada popular)
1965	<i>Escola de mulheres.</i> Molière. Trad. Millôr Fernandes	José Renato	De 24 de junho até 11 de julho de 1965. De 05 de janeiro até 31 de janeiro de 1966, no Teatro Nacional de Comédia (atual Glauce Rocha), no Rio de Janeiro.
1965	<i>O santo milagroso.</i> Lauro Cesar Muniz	Cláudio Correa e Castro	De 28 de outubro até 21 de novembro de 1965.
1966	<i>Está lá fora um inspetor.</i> J. B Priestley. Trad. Odilon Azevedo	Direção e cenários Maurício Távora	Estreia dia 16 de junho de 1966 no Teatro de Bolso da Praça Rui Barbosa. “Temporada volante” circulando por diversas cidades do interior do estado do Paraná.
1966	<i>As colunas da Sociedade.</i> Henrik Ibsen. Trad. Roberto de Cleto e Cláudio Correa e Castro	Cláudio Correa e Castro	Estreia em 13 de outubro de 1966. De 03 até 13 de novembro, cumpre temporada popular Cr\$500,00
1967	<i>As artimanhas de Scapino.</i> Molière. Trad. Carlos Drummond de Andrade	Cláudio Correa e Castro	Estreia em 27 de junho. “Temporada volante” por 23 cidades do Paraná em programa duplo com <i>O Consertador de brinquedos</i> de Stella Leonardos.

1967	<i>Schweyk na II Guerra Mundial.</i> Bertolt Brecht. Trad. Sérgio Viotti	Cláudio Correa e Castro	De 06 de novembro até início de dezembro
1968	<i>O santo e a porca.</i> Ariano Suassuna	Sinval Martins. Cenografia de Ileana Kwasinski e Maurício Távora	Circulação pelo interior fazendo programa duplo com o infantil <i>O príncipe da meia noite</i> de Léa Benvenuto.
1968	<i>Tio Vania.</i> Anton Tchekhov. Trad. Aníbal Machado	Cláudio Correa e Castro	De 23 de maio até 09 de junho.
1969	<i>O livro de Cristóvão Colombo.</i> Paul Claudel. Trad. Helena Pessoa	Ivan de Albuquerque	De 09 de outubro até 09 de novembro. 48 atores; Conjunto Os Metralhas Internacionais; Filme de Sylvio Back; Coral com 30 cantores. 71 artistas em cena.

Referências

- BARNI, Roberta. "O Teatro Cômico de Carlo Goldoni ou a 'reforma' de um iluminista". *Revista de Italianística*, n. 19-20, p. 221-235, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/56942>. Acesso em: 21 nov. 2020.
- BARTHES, Roland. *Escritos sobre o teatro*. (Trad. Mário Laranjeira). São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. (Trad. Cássia R. da Silveira; Denise M. Pegorin). São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BUENO, Dimas. *Teatro de Comédia do Paraná, uma história*. [DVD]. Curitiba. Bueno& Bueno Produções Artísticas, 2008.
- COSTA, Marta Morais da; FRANZ, Marcelo. "O teatro em Curitiba no Período de 1961 a 1970 – I". *Revista Letras*, Editora da UFPR, Curitiba, n. 44, 1995.
- DUVIGNAUD, Jean. *Spectacle et société*. Paris: Editions Denoël, 1970. *Joaquim*. n. 2, junho de 1946. Ed. fac-símile. Curitiba: Imprensa Oficial, 2000.
- JUNQUEIRA, Christine: "A crítica teatral carioca e a consolidação do teatro brasileiro moderno", in: *Revista Folhetim*, n. 21, pp: 56-64, (janeiro-junho), 2005.
- LEITE-LOPES, Ângela. *Novarina em cena*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.
- MERCURI, Edison. *Joaquins e Nicolaus: personagens da Curitiba imaginária*. Tese de doutorado. PPGCS/PUC-SP, 2005.
- MICHALSKI, Yan. "Panorama". *Jornal do Brasil*, 26-10-1966.
- MILLARCH, Aramis. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/muito-pouco-brecht-em-30-anos-de-palco>> Acesso em: 23 de maio de 2012.
- OLIVEIRA, Luiz Cláudio Soares de. *Joaquim contra o Paranismo*. Dissertação de mestrado. PPGL/UFPR, 2005.
- ROUBINE, J-J. *A linguagem da encenação teatral*. (Trad. Yan Michalski). Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.
- SANCHES NETO, Miguel. *A reinvenção da província: a revista Joaquim e o espaço de estreia de Dalton Trevisan*. Tese de doutorado. IEL/UNICAMP, 1998.

- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção do personagem*. (Trad. Pontes de Paula Lima). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. (Trad. Pontes de Paula Lima). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- SUELY, Selma. *Teatro em Curitiba na década de 1950: história e significação*. Curitiba. Dissertação de Mestrado, PPGL/UFPR, 1992.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno 1880-1950*. (Trad. Luiz Sérgio Repa). São Paulo, Cosac&Naify, 2001.
- TCHEKHOV, Anton. *Teatro I: A Gaivota / O Tio Vania*. São Paulo: Veredas, 1998.
- TESSARI, Roberto. *Commedia dell'Arte: la maschera e l'ombra*. Milão: Mursia, 1989.
- TORRES NETO, Walter Lima. *À sombra do Vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba*. Curitiba: Kotter Editorial, 2018.
- TORRES NETO, Walter Lima. *Ensaio de cultura teatral*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

Seção 3

Análise de encenações contemporâneas

***O avesso do claustro, o avesso do drama:*
uma abordagem épica para uma forma-homenagem**

Alexandre Villibor Flory
Camila Hespanhol Peruchi

O avesso do claustro, da Cia. Do Tijolo: notas iniciais

O título é o primeiro direcionamento interpretativo de qualquer obra: por um lado, condensa em si um desejo de síntese; por outro, é também uma primeira leitura crítica do objeto. “Claustro” não indica apenas o espaço concreto de um convento no qual habitam monges e freiras, mas também aquilo que permanece fechado e inacessível, de tal modo que podemos inferir ser seu “avesso” a participação ativa na vida pública, em que se identificam algumas imagens por vezes controversas produzidas por determinadas figuras no imaginário social coletivo.

Falamos, especificamente, daquelas pessoas que, no Brasil, se vincularam explicitamente a uma prática política de esquerda durante a ditadura militar e que, quando já terminada, sentiam seus amargos resquícios por toda parte. Dom Hélder Câmara (1909-1999) foi, certamente, uma delas. Bispo católico, arcebispo emérito de Olinda e Recife, Dom Hélder defendeu os direitos humanos e uma fé voltada mais à luta por melhores condições aos pobres e menos à reverência a uma moral normativa e de classe, atitudes que lhe renderam não só quatro indicações ao Nobel da Paz, mas também a alcunha de “Bispo Vermelho”. Como expressão viva de uma das imagens consolidadas a respeito dele, um dos atores de *O avesso do Claustro* relembra um comentário ácido de seu avô: “Dom Hélder? Esse aí só olha pro céu pra saber se leva guarda-

chuva. É bispo comunista”¹. Essa avaliação irônica e crítica seria, certamente, encampada pelo próprio Dom Hélder, para quem conceitos como “comunismo” deviam ser despidos de seu caráter dogmático e discutidos a partir do amor, do respeito ao outro e também de seu significado como prática para se chegar à justiça social. Católico demais para ser adorado pelos marxistas, marxista demais para ser idolatrado pela Igreja, Dom Hélder foi uma espécie de pária. Um pária popular, agora homenageado no teatro.

Revisitar e atribuir sentidos críticos às ações e à vida de figuras representativas da história é prática artística reiterada do grupo de teatro paulista Cia do Tijolo desde sua criação, em 2007. Patativa do Assaré, Paulo Freire e Frederico Garcia Lorca foram alguns dos que já tiveram sua trajetória homenageada nos palcos, cada qual a partir de caminhos formais e temáticos próprios. *Cante lá que eu canto cá* (2007) e *Concerto de Espinho e Fulô* (2015) dialogam diretamente com a tradição do cordel e fundamentam-se na vida e obra de Patativa do Assaré. *Cantata para um Bastidor de Utopias* (2015) estabelece um paralelo entre três momentos históricos marcados pela utopia e pela repressão: a história de Mariana Pineda Muñoz – enforcada aos 26 anos por se opor, em 1831, ao rei espanhol Fernando VII –, o assassinato, em 1936, do poeta Frederico García Lorca pela Guerra Civil Espanhola, e a ditadura militar brasileira de 1964 a 1985. Já *Ledores do Breu* (2015), baseada na obra de Paulo Freire, parte do seguinte pressuposto: se é verdade que dificilmente é possível entender o que não se consegue nomear, o que resta aos excluídos do universo alfabetizado?

Embora diversas, as peças apontam em conjunto para uma *poética política* do grupo, haja vista que, a despeito de soluções específicas, todas se comprometem com a reflexão histórica sem perder de vista a localização social de seus materiais, assim como a

¹ A peça *O avesso do claustro* não foi publicada. Todas as citações neste capítulo, portanto, baseiam-se em uma transcrição feita por nós a partir da transmissão ao vivo realizada no dia 11 de dezembro de 2020 pelo Sesc Ipiranga por meio do projeto “Teatro em casa”. A peça está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Rkv9n9Zr0Bw&t=1810s>

relação que estabelecem com o presente. O posicionamento político explícito, o impulso didático, a música como elemento estrutural, nunca acessório, o vínculo com a cultura popular e a admiração por figuras engajadas com a mudança do mundo são traços constitutivos da produção artística da Companhia do Tijolo.

Enquanto indivíduos emblemáticos e mesmo modelares, no entanto, essas figuras colocam, logo de partida, um problema dramaturgico para grupos interessados no que podemos chamar de uma “abordagem épica da forma-homenagem”: como impedir que seus protagonistas se tornem heróis fora de época, marcados por alguma concepção metafísica de destino inexorável e atemporal, em chave eminentemente subjetivista? Mais ainda, como dar expressão à sua constituição como objetos complexos de investigação, enredados em contextos históricos e sociais a partir dos quais se transformaram e transformaram o mundo? Em suma, como manter o interesse e desenvolver o potencial epistemológico e didático que esses personagens propiciam para o presente, no momento mesmo de sua redução estrutural à forma-homenagem que, inevitavelmente, corre o risco de atribuir-lhes o estatuto de heróis?

Por um lado, o herói é, por excelência, um ser com qualidades morais intrínsecas e habilidades que o colocam como um exemplo a ser admirado e seguido. Com integridade e retidão imaculadas, o herói possui, acima de tudo, um talento natural e irresistível para a liderança e para o carisma. Por outro lado, essa concepção quase mítica se choca com a abordagem épica e naturalista², que pede não só determinação empírica, como também a instauração de uma

² Rosenfeld (1996) esclarece que mesmo essa concepção mítica esteve restrita àquilo que denomina “tempo dos heróis”, quando um sujeito poderia ser, de fato, o responsável por quase tudo: fazia sua espada, treinava seu cavalo, viajava com suas forças, lutava contra um mal que assolava um reino ou um país, ciente do que estava em jogo. Esse tempo, segundo ele, não está mais dado. Um herói moderno, numa guerra, não sabe por quê luta, como se faz a arma que usa, quem está do outro lado ou como foi parar ali. Não é um tempo de heróis. Essa é, em alguma medida, também o ponto de partida crítico da peça *O berço do herói* (1965), de Dias Gomes (2016).

situação objetiva capaz de conferir ao protagonista nuances e posturas contraditórias. Estas, porque o revelam em sua dimensão humana, correm o risco de diminuí-lo, ao invés de magnificá-lo.

Ora, a questão em torno do herói tem longa e produtiva história na dramaturgia, ganhando matizes específicos no Brasil, país cujas condições sociais o tornam pouco propício à ideia de invencibilidade constitutiva para o herói. A natureza ideológica de sua figuração estética – assentada quase sempre no sucesso inequívoco – é aqui sustentada ainda mais tropeçadamente, porque facilmente desmascarada pela sua impossibilidade concreta. Entretanto, por um processo semântico de deslizamento e de amplificação, o herói pode se alçar à metáfora da luta e do enfrentamento, assumindo papel relevante para um país carente de modelos afirmativos.

O herói, nesse sentido, nem sempre se limita a ser aquele que possui os atributos necessários para superar um problema, mas passa a ser também quem ativa aspectos para uma cultura comum e coletiva, conferindo contornos precisos ao que, num determinado momento, representa os anseios do povo. Ele, assim, canaliza e impulsiona, por meio de sua potência, as aflições e os desejos dispersos dos pequenos, explicitando as opressões que sofrem. Da capacidade representativa do herói diante da infinidade de anseios existentes num país grande e desigual como o Brasil deriva a conhecida afirmação de Boal sobre o heroísmo presente em peças como *Arena Conta Zumbi* (1965), *Arena Conta Tiradentes* (1967) e *A lua muito pequena e a caminhada perigosa* (1968)³:

³ Espécie de colagem de vários textos de autores latino-americanos, como Neruda e Cortázar, a peça, encenada como parte da *Feira Paulista de Opinião* (1968) somente após uma liminar da Justiça Federal, narra o julgamento de Che Guevara na Bolívia.

“O Brecht dizia que ‘infeliz a sociedade que precisa de heróis’ e é verdade. Mas a sociedade brasileira era infeliz e ainda é: precisa de heróis [...] vai ficar feliz quando esses heróis realmente existirem e realmente transformarem ou ajudarem o povo a transformar a realidade opressiva” (BOAL, 2009, s/p).

Essa frase é citada em *O avesso do Claustro*, operando não só como um indicativo da concordância da peça com o pressuposto assinalado por Boal, mas também como prova do conhecimento do risco a ser enfrentado ao se interpretar e representar a biografia e os legados de Dom Hélder Câmara: a forma-homenagem pressupõe a empatia em relação ao homenageado e exige, portanto, o estabelecimento de um laço entre ele e o público. Entretanto, a postura crítica do grupo requer que essa adesão seja perspectivada. O que aqui nos interessa, entretanto, não é recuperar os impasses da homenagem *in abstracto*, ou o debate nacional acerca da problemática do herói (empreitada impossível dado o escopo desse capítulo), mas, antes, explorá-los à medida que, ao exporem alguns dos desafios impostos, ao mesmo tempo iluminam as soluções formais e os impasses encontrados pela Companhia do Tijolo no texto e na cena de *O avesso do claustro*.

Para isso, este capítulo apresenta um recorte específico, centrado no estudo dos personagens. Isso porque a construção deles, seus desenvolvimentos e os lugares sociais que ocupam mobilizam questões formais decisivas para a peça. Isso ocorre de tal modo que as demais categorias relevantes – como organização do enredo, dinâmica do espaço cênico, interação entre os personagens e com o público, exploração de variadas instâncias narrativas, e mesmo a música, tornam-se operativas a partir dos próprios personagens, eles mesmos capazes de fazer com que a peça realize aquilo que insinua logo no título: o contrário do mergulho no sujeito, ou da exposição da individualidade fechada entre quatro paredes.

Para isso, a montagem do Tijolo funde momentos específicos da biografia e de textos de Dom Hélder com a vida de outros três

personagens fictícios – um jornalista em visita ao Recife, uma mulher que amarga um duro cotidiano em São Paulo e uma cozinheira do Rio de Janeiro – e, com isso, também lida com a História enquanto sucessão de acontecimentos – passados e presentes – com influxo coletivo. Os dados biográficos de Dom Hélder, no entanto, não aparecem por meio de um conjunto de ações dramáticas encenadas, mas pela narração. Essas narrativas não obedecem a uma cronologia rígida: mediadas pelo Jornalista ou, na maioria das vezes, contadas pelo próprio ator/Dom Hélder, elas encontram complemento e relativização pelas histórias trazidas pela cozinheira carioca e pela sofrida paulistana, que escapa do seu cubículo opressivo por meio de delírios alegóricos com caráter de revolta social.

Em uma peça marcada, portanto, pela fragmentação (do palco, da narrativa, dos núcleos cênicos), pelo *gestus* do contar histórias e por uma forma-homenagem *sui-generis*, os personagens estão longe de se limitar ao que comumente se espera deles em uma estrutura dramática normativa, mas se arvoram como ponto de fuga para onde correm as energias da peça. Afinal de contas, eles representam pessoas pobres e socialmente invisíveis, que despertam não apenas uma caridade qualquer de Dom Helder, mas que são responsáveis pela sua compreensão do mundo, ancorando a sua ação na luta contra as arbitrariedades da ditadura e do capital. Salvo engano, portanto, a nucleação em torno dos personagens não é mero capricho crítico, mas exigência da composição dos materiais da peça.

Dom Hélder

Um homem não é conhecido apenas por aquilo que faz, mas também pelo modo como se comunica. Se essa frase tem algo de proverbial, então já estamos formalmente próximos do conteúdo que gostaríamos de tratar aqui: a importância da forma-provérbio para a *figuração ambivalente* de Dom Hélder em *O avesso do claustro* e, conseqüentemente, para a abordagem épica da forma homenagem, interessada em passar pela subjetividade de Dom Hélder para se diluir na objetividade coletiva. Assim, os discursos

de Dom Hélder, por um lado, apresentam-no como uma individualidade claramente marcada pela argúcia do pensamento, o que o aproxima do heroico e, por outro, precipitam-se ao chão histórico, remetendo a uma reversão dos provérbios enquanto naturalização do estado de coisas.

O provérbio, assim localizado historicamente, perde sua carga normativa. Candido diz que o provérbio é “a quinta-essência do lugar comum e da repetição” (1993, p. 115) e, ainda, que ele “anula a iniciativa e impõe uma norma ideológica eternizada.” (1993, p. 122). Mas o provérbio também faz irromper a contradição fecundante, pois se aparente (e daí falso), quando colocado sob o escrutínio da realidade, reflui sobre sua própria autoproclamada imobilidade.

Na peça em questão, para que esse processo seja exposto com nitidez, Dom Helder não será um personagem atravessado por forte carga dramática, mas pelo que podemos chamar de atitude irônica. Essa atitude distanciadora funciona em três níveis: 1) o ator não incorpora o personagem, mas o mostra, com admiração; 2) o modo como faz uso de provérbios, ditos espirituosos, lugares-comuns (marcados pelo tom questionador do ceticismo, seja pela subversão dos ditos, seja por uma espécie de comentário gestual, prosódico); 3) a remissão continuada às condições históricas e materiais. Assim, sem perder a força que advém dos ditos populares como sedimentação de experiências culturais fundantes, ele atualiza a sua radical localização histórica, em atitude dessacralizadora por excelência.

Isso é potencializado porque a peça faz do *contar* o seu princípio organizador principal e, justamente por isso, é o próprio Dom Hélder quem, não poucas vezes, conta alguns dos fatos mais significativos de sua trajetória, que despontam como historietas independentes e vivazes, ouvidas pelo público e pelas personagens em cena. Ora, todo discurso com vistas a estruturar-se pressupõe um destinatário presente, ausente ou virtual. No entanto, se o *existir para um outro* é condição de todo discurso, a intenção de convencer e de encantar não o é. Essas últimas conferem ao enunciador aquilo que

se entende por habilidade comunicativa e oratória, característica de personalidades cujo discurso ganha caráter performático, tornando-se capaz de agregar e representar o coletivo; o fenômeno, como se sabe, é recorrente com líderes políticos e religiosos.

Ao percorrer a biografia de Dom Hélder, *O avesso do claustro* não perde de vista essa sua dimensão e faz do seu herói um excelente narrador da tradição oral; alguém, em suma, que se sabe sendo ouvido e que, por ter consciência do caráter utilitário daquilo que diz, confere significação renovada à substância viva da existência. Instado pelo personagem do Jornalista, Dom Hélder recupera lembranças, memórias e posicionamentos, mas também pratica o exercício da escuta: eis o porquê das suas narrativas instaurarem uma *situação dialógica* que surge das interações (respostas e questionamentos) do próprio Jornalista, como também das personagens femininas moradoras do Rio de Janeiro e de São Paulo – Carioca e Paulistana. Os personagens são, portanto, interlocutores presentes, cujas considerações se incorporam ao ato narrativo, expandindo-o e conferindo-lhe novas facetas.

Assim, a narrativa sobre o passado se converte, aos poucos, em uma conversa no presente e sobre a possibilidade de intercambiar experiências, o que acaba, também, por particularizar a figura de Dom Hélder. Afinal de contas, sabemos que narrar pode ser uma ação que anula o interlocutor quando este se vê envolvido pelo fervor ritual, ou pela identificação emocional. Não é esse o processo que se constrói aqui, já que a *situação dialógica* instaurada pela interação faz com que as narrativas de Dom Hélder sejam também relativizadas, pois o processo da recepção não é controlado pelo contador, mas pelos ouvintes, a partir de seu repertório, cultura, vivências e interesses.

Nessa peça, nunca se *conta* apenas, para a posteridade, ou para um interlocutor difuso, diferido ou genérico: *conta-se* para alguém, o que imprime à peça uma dimensão anti-ilusionista importante para que o público não seja engolfado pela potência do personagem homenageado. Ou seja, não se trata de um encômio ou panegírico, mas de uma remissão histórica radical a um indivíduo

representativo de lutas que ainda nos interessam. Com isso, já estamos diante da especificidade da forma-homenagem nesta peça que pretende variar continuamente a distância entre o sujeito empírico homenageado e o contexto social e político em que atuou, mirando, ainda, o nosso tempo, terceiro eixo de perspectivação do material. Nesse mesmo diapasão, podemos compreender o *discurso* de Dom Hélder, que aponta para uma subjetividade inequívoca, de onde se origina, mas ao mesmo tempo a que transcende ao referir-se à materialidade do contexto e aos ouvintes, que o acompanham em pano de fundo histórico.

O avesso do claustro, ao fazer do *contar para alguém* o seu princípio organizador, privilegia não a *encenação* do narrado, mas a *narração* encenada e, com isso, faz-se constitutivamente *anti-dramática* e *alinhada à tradição oral por coerência*. Dizemos “por coerência”, pois o discurso em diálogo vivo com o contexto dos interlocutores não é uma característica imputada ao personagem de Dom Hélder apenas pela ficção. Ao contrário, a peça deixa claro o caráter documental de seu processo de montagem quando, em uma das cenas, o autor que interpreta Dom Hélder, Dinho Lima Flor, se descola de seu personagem e, operando o distanciamento ao tornar-se narrador, anuncia que a música que toca em cena é uma sonata de Mozart, escutada por Dom Hélder em suas vigílias. A referência dá ensejo para que o ator indique ao público que, com exceção do texto que abre o espetáculo, de autoria de Frei Beto, todos os demais textos do personagem são do próprio Dom Hélder, sendo retirados de cartas, livros, palestras, poemas e entrevistas.

Quando nos referimos, portanto, à proximidade dos discursos do personagem de Dom Hélder com o mundo e a luta do povo, estamos nos referindo a uma dimensão biográfica mimetizada na ficção tanto pela situação dialógica instaurada em cena, quanto pela reprodução de seus discursos reais, portadores de um ritmo próprio que remete sempre para a história. Em resumo, trata-se de um discurso que se origina do chão material, para o qual também se direciona.

Por serem frutos da empatia – da compaixão pelas misérias da vida material – e por visarem à clareza e ao didatismo, os discursos

de Dom Helder tornam-se *loci* privilegiados para que irrompam frases espirituosas, as quais guardam verdades objetivas em sua simplicidade cortante. Essas frases, diferentemente de outras que compõem a totalidade do discurso, se assemelham a *flashes* fulgurantes da Verdade e, por isso, tornam-se destacáveis, se aproximando de uma forma-provérbio. Falamos aqui em aproximação, porque se trata de frases que não são exatamente propriedade coletiva que condensam um saber popular, mas que, ainda assim, compartilham com o provérbio a concisão, a assertividade e o tom popular. São precipitações de sabedoria em forma de uma espiritualidade ímpar. Com isso, apresentam uma tendência ao uso corrente, além de, não poucas vezes, referirem-se a provérbios já existentes para conferir-lhes nova interpretação, num movimento intertextual que forja as frases por meio de um inequívoco lastro popular⁴.

O efeito de sentido desse mecanismo próprio de constituição é duplo, e a nossa hipótese é de que ele ilustra uma dinâmica geral da peça: por um lado, Dom Hélder aparece como detentor de sabedoria, como portador da faculdade de dar conselhos e ensinamentos. Por seu caráter assertivo, torna-se figura de autoridade e de exemplaridade, passando a impressão de ser um homem à frente de seu tempo. Por outro lado, o lastro histórico e coletivo torna essas frases uma síntese da realidade social, explicitando um princípio de funcionamento da multiplicidade das experiências a partir do qual o sentido político da vida de Dom Hélder emerge.

⁴ O resultado, portanto, é bem diferente daquele que Antonio Candido descreve em seu ensaio 'O mundo-provérbio', a respeito de *I Malavoglia*. Enquanto, como nota Candido, o romance de Verga evidencia o caráter conservador do provérbio (marcado pela remissão a um imobilismo social que ganha expressão estética em um contexto de modernização tardia) tensionado por sua falsidade ante a realidade, os discursos de Dom Helder revelam a sua dimensão coletiva, capaz de atualizar outros modos de ver o mundo e de se insurgir contra o *status quo*, pela ironia. Trata-se, em suma, do justo oposto do conservadorismo tacanho, na medida em que é construído também por subversões de clichês e de lugares-comuns.

Esses dois efeitos – respectivamente, o predomínio da subjetividade individual e a ênfase no sentido histórico – se contaminam e surgem, inclusive, na mesma cena, ou na mesma frase eloquente. Na verdade, a peça se estrutura a partir da combinação entre ambos, que, constantemente, se perspectivam, se contrapõem e, como bom teatro épico, deixam para que o público faça a síntese. Eis aí a peculiaridade da homenagem sob uma perspectiva épica.

Vejamos então alguns casos específicos do discurso de Dom Hélder, começando pela sua primeira entrada em cena. Ainda no seminário, o padre reitor pergunta a Dom Hélder porque ele não fora buscar os seus poemas que haviam sido confiscados. O jovem seminarista responde que não o fez para que o padre não se sentisse mal ao saber que ele tinha conhecimento de que alguém entrara sorrateiramente em seu quarto, agindo como um ladrão: por isso, preferiu não reclamar seus poemas.

A repreensão feita pelo reitor deve-se ao “excesso de imaginação” de Dom Hélder, concebida como uma ameaça à sua real vocação para o sacerdócio. Cumpre notar que a resposta de Hélder é um duplo golpe no reitor: acusa-o indiretamente de agir mal, roubando os poemas que poderia pedir sem receio de recusa, mas o perdoa a ponto de não expô-lo. Com relação à represália pela escrita dos poemas, o jovem Hélder responde: *“De um homem sem inteligência, diz-se que é um homem sem imaginações”*. O artigo indefinido “um” e o substantivo masculino “homem”, em uma acepção que o emprega como sinônimo de humanidade, apontam para o fato de tratar-se de uma afirmação geral. Já o sujeito indeterminado de “diz-se” faz com que a associação entre imaginação e inteligência ocorra sem comprometimento do sujeito enunciador: não é ele, Dom Hélder, que a faz, mas é um conjunto de experiências que sustenta a associação. Com isso, Dom Hélder – que escreve poemas e dança para a lua – se coloca, sem o dizer explicitamente, no *roll* dos inteligentes.

Diante da lógica racional e afetiva da colocação, o padre reitor concede-lhe o privilégio – rapidamente recusado – de ter a sua própria chave: *“O seu engano, padre reitor, é não confiar na juventude.*

O seu engano é pensar que a juventude não tem maturidade". O modo de composição dessa sentença é outro, embora os efeitos, isto é, seu caráter de destaque, sua natureza exemplar e a construção de novos significados, sejam análogos: há a apropriação de um código cultural, a juventude como sinônimo de imaturidade e a expressão que acaba por contradizê-lo.

Barthes (1992) compreendeu os códigos culturais de uma época como uma espécie de vulgata científica, um conjunto de "saberes" baseado na probabilidade. As aspas, aqui, não ocorrem por acaso, já que esses lugares-comuns não são a verdade, mas resultado da cultura que, sofrendo um torniquete característico da ideologia burguesa, converte-se em natureza e parece fundamentar o real. É o senso comum a respeito da juventude que interessa a Dom Hélder desfazer; o que de fato consegue, já que o padre reitor acaba por concordar em entregar a todos as chaves de suas gavetas. A cena funciona, metonimicamente, como exemplo do modo como Dom Hélder será predominantemente retratado.

Ainda que tenham realmente acontecido, passagens positivas e exemplares como essa conferem a Dom Hélder um ar de superioridade moral, intelectual, espiritual e material – não aceita privilégios, argumenta com retórica precisa e eficaz, com serenidade e em prol do bem coletivo. Dom Hélder surge como alguém que, escrevendo poesia e dançando para a lua, é capaz de perceber que essas atitudes alegres não entram em choque com a seriedade da fé e com o fato de, ainda jovem, dar lições ao padre reitor. O ensinamento surte efeito: o gesto de ceder a chave para todos nada mais é do que desdobramento prático da confiança do padre reitor na juventude. Nessa cena, a subjetividade individual sobressai, pois fica a impressão de que Dom Hélder, enfim, forma-se a si mesmo, ou já está formado – por vontade divina, ou por alguma instância metafísica, sobrenatural.

A peça, em passagens como essa de exaltação e de louvor, atribui a Dom Hélder um caráter místico, fazendo-o pairar sobre a terra numa metáfora que não passou despercebida à estrutura dramática: como afirma o Jornalista no momento mesmo em que

apresenta o bispo, para alguns, “dependendo da sua crença, ele levitava”. Embora belo como figura de linguagem poética e preciso nesse sentido, a frase ilustra a estrutura formal da passagem que se ancora numa genuína ritualização e incorporação do mistério divino, da formação pronta, das certezas inabaláveis. Em suma, a impressão de que Dom Hélder está fora das injunções terrenas é mais resultado do modo como algumas vezes é representado, do que uma imagem poética poderosa, o que evidentemente também o é.

O contraponto dialético ficará a cargo de outras sentenças, como veremos a seguir, ou, ainda, das personagens femininas, como desenvolvido mais a frente; ambos mostrarão Dom Hélder como resultado do confronto direto com questões de seu tempo histórico, evitando que o público seja levado a imaginá-lo um homem à frente ou fora de seu tempo.

Certamente, essas frases citáveis e precisas contribuem para aquele tom elogioso, o que as coloca também como recurso diretamente incidente na forma-homenagem – mas não podemos deixar de atentar para seu caráter formal subversivo. Em outra passagem, por exemplo, Dom Hélder conta ao público sobre seus apelos durante uma vigília. As dúvidas e os rumores trazidos pelos ventos em um “mundo tão cheio de ódio, de injustiça” reforçam a necessidade de continuar a lutar: *“Eu sei, meus amigos, que uma andorinha só não faz verão, mas eu sei que, pelo menos, ela faz acordar o bando”*. Aqui, a verdade de um provérbio popular não é negada, mas relativizada: não se trata de questionar a importância da ação coletiva, mas de reconhecer também a eficácia da ação individual – esta não resolve por si um problema, mas ativa o coletivo, o que talvez seja o papel esperado da instância subjetiva. Por um lado, ao se apropriar de um ditado popular, Dom Hélder se aproxima naturalmente do povo; por outro, ao necessariamente modificá-lo, converte o ditado em novo ensinamento. Assim vista, a frase ganha ares também de meta-comentário, aludindo ao pressuposto da forma-homenagem e também do herói: a importância de um sujeito para despertar os demais.

Outras frases, porém, são elas mesmas contraponto à perspectiva individualizante, indo ao âmago da questão social, na medida em que emergem do contato direto com a vida comezinha, demonstrando o apreço de Dom Hélder por uma fé que não privilegia a moral e os costumes, assim como por uma caridade que não é benevolência, mas justiça social: *“Quando vou dar sermão em áreas de miséria eu escuto os pobres falarem ‘o senhor é meu pastor e nada me faltará’. Eu olho e está faltando é tudo”*; *“Quando dou comida aos pobres, me chamam santo; quando pergunto por que os pobres não têm comida, me chamam comunista”*. Ao ser questionado pela imprensa sobre o que achava das mulheres que, na década de 60, chocavam ao fazerem *topless* na praia de Copacabana, Dom Hélder foi lacônico: *“A minha preocupação é com quem não tem o que vestir; quem tem e quer tirar não é problema meu”*. O padre humilde também dizia estar anos-luz atrás da prostituta que, de vez em quando, ia ao presídio aliviar o mais sofrido dos apenados. Gostava das festas populares, do carnaval e dizia que enfrentava as ameaças de morte com três seguranças: *“o pai, o filho e o espírito santo”*.

Esses ditos fazem com que Dom Hélder seja visto como alguém que não exclui o caráter material da discussão espiritual. Por trás da consideração sobre o papel da prostituta, por exemplo, está o reconhecimento das necessidades humanas, inclusive sexuais. Já a primeira frase do conjunto citado propõe uma maneira original de se entender o conhecido ensinamento do evangelho: *“Deus é meu pastor e nada me faltará”*. Ao reconhecer a falta a despeito da fé, a penúria passa a ser vista não como provação divina, mas como injustiça terrena. Assim, quanto mais Dom Hélder se ocupa com questões materiais, tanto mais próximo da espiritualidade e do plano celeste ele parece estar.

Postas assim, lado a lado e, sobretudo, vistas em conjunto com as demais, de outro teor, as sentenças revelam um movimento pendular, característico da peça, que oscila entre o foco elogioso calcado na subjetividade de Dom Hélder e uma perspectiva mais ampla na qual ele se torna parte e fruto da história. Por um lado, a natureza e a perspicácia dos ditos revelam que seu locutor não é

um locutor comum, mas um sujeito especial. Como lampejos luminosos, as sentenças argutas são, evidentemente, criação de um espírito lúcido, dotado da faculdade de encontrar a palavra exata, corroborando um sentido que certamente é o da peça: o de que os fenômenos e narrativas coletivas se transferem para um corpo singular, capaz de sintetizá-las e de representá-las. Por outro lado, suas expressões, enquanto fruto da experiência e do contato dessa singularidade com a materialidade da vida (o que formalmente se manifesta tanto pela recuperação da forma provérbio, quanto pela referência espirituosa ao cotidiano comezinho, ou mesmo pela forma gramatical que não enuncia as frases a partir da primeira pessoa), se tornam vínculos aglutinadores do universo da experiência, assim como sínteses exemplares não da conduta de Dom Hélder, mas da verdadeira humanidade. Nisso reside o sentido último da peça. Se esse sentido nem sempre é o dominante, está sempre presente: o nível histórico, no qual a esfera do biográfico acaba por remeter novamente à história enquanto experiência coletiva acima dos indivíduos.

O Jornalista

O Jornalista, que sempre foi “crítico demais, cético demais ou descrente demais” para se interessar por qualquer coisa que dissesse respeito à religião, é o primeiro personagem a aparecer em cena, descrevendo a igreja onde vivia Dom Hélder Câmara. Instância desconfiada da narrativa, ele é o responsável por problematizar a religião com os olhos postos em nosso século.

Jornalista [em referência a frase de Nietzsche “Deus está morto”]: Deus, Dom Hélder, nunca esteve tão vivo quanto no nosso tempo. Deus está em todo lugar, Dom Hélder. Deus saiu dos templos religiosos e ele escorreu pelas ruas, entrou nas lojas, nas farmácias, Deus entrou nas escolas, foi subindo em crucifixo pelas paredes. Deus entrou nos canais de televisão, Deus entrou nos rádios, nos sites da internet, Deus grudou nas traseiras dos carros escrito assim ‘Foi

Deus quem me deu". E é Deus pra lá, Deus pra cá, Deus me ajuda, Deus me dê forças, Deus me defenda, Deus me compre um Corola, Deus me ajude a pagar a prefeitura. E é Deus, Deus, Deus, Deus que a gente fica empanturrado de tanto Deus. Dom Hélder, eu preciso lhe fazer uma pergunta: como é que o senhor pode ter sido uma pessoa interessante e ter sido um religioso ao mesmo tempo?

A referência àquilo que foi feito da religião afigura-a como algo independente da atuação individual de Dom Hélder. Entre a concepção da fé como veículo da justiça e da empatia, e a religião como tábua de salvação material, estão os processos históricos que determinaram a mudança. Reivindicada sem arroubos místicos, a dimensão mais terrena e utilitarista da fé fica exposta. Nas entrelinhas do discurso do Jornalista está uma crítica às igrejas neopentecostais e seu assalto aos meios de comunicação, bem como insinua a consciência de que elas conseguiram ocupar um espaço deixado pelo enfraquecimento da igreja católica e da militância de esquerda em bairros periféricos e pobres. Alude, também, ao modo como atuam algumas dessas novas igrejas: ligando a fé em Deus ao sucesso financeiro e provando a benção do progresso econômico pelo gasto e consumo conspícuos e pela exposição máxima das conquistas materiais. Nesse sentido, essas igrejas estão relacionadas tanto com a exposição pública da vida privada, quanto com a ideologia do trabalho e do esforço.

Além disso, a remissão a Deus, à religião, ou ao destino como instâncias metafísicas que resolvem problemas é um alívio em um mundo no qual a crença no trabalho e no mérito não mais se sustenta por outros meios. A repetição insistente da palavra "Deus" é expressão retórica da sua banalidade concreta. Concebido como último reduto da solução para a vida material, a instância divina se perde na equivalência da fé ao sucesso medido em reais.

A estupefação do Jornalista diante dessa dimensão da religiosidade faz dele um campo de forças que, ao denunciar a transformação atual da causa pela qual Dom Hélder se mobilizava, relativiza o alcance da sua atuação heroica. Ao iniciar a peça

desconfiado de seu objeto de pesquisa, o Jornalista parece um dos responsáveis por aquele movimento pendular da peça, que alterna o vínculo incontornável com o herói, pressuposto da forma-homenagem, com o distanciamento, que motiva a tomada de consciência a partir da imersão do protagonista em contextos outros. Todavia, a atuação do personagem nesse sentido será cada vez menor.

A continuação da cena supracitada pode ilustrar tal mudança. Nela, o Jornalista pede que Dom Hélder explique como, na juventude, se associou ao movimento fascista no Brasil, mencionando sua adesão ao integralismo. Ao fazê-lo, no entanto, ele se desculpa:

Que Deus apontou esse caminho? Como é que a teoria integralista, tão vazia de sentido, pôde contaminar o senhor? Mas depois o senhor mudou, chegou ao se assumir um socialista. Que Deus fez o senhor mudar de ideia? [...] O senhor me desculpa se eu trato do assunto dessa maneira, mas é o meu trabalho.

A desculpa, ao tratar de tema tão espinhoso, revela que o Jornalista acaba se apegando ao investigado, parecendo ele mesmo tragado pela história que pretendia expor objetivamente. O tom inquiridor que abre a peça gradativamente cede lugar para a proximidade. O resultado é a impressão de que, ao fim e ao cabo, o Jornalista não investigaria a vida de Dom Hélder se não valesse a pena, por uma perspectiva humanizadora. Cabe, então, a subserviência de desculpar-se pela pergunta que o coloca contra a parede e que impõe um tema conspurcador de sua biografia. Não é por acaso, portanto, que a própria fala assinala, logo em seguida, a saída honrosa pela adesão ao socialismo, o que também pode ser visto como um modo de se livrar, rapidamente, de um assunto controverso, mas inescapável.

Eis como o já mencionado campo de forças operado pela figura do Jornalista existe, mas, nessa cena, opera menos de forma a confrontar o objeto e mais no sentido de conferir-lhe oportunidade para se manifestar em sua grandeza. Dom Hélder aceita a pergunta,

sem traço dramático, seja ele de recusa ou de desconfiança, ao conferir ao Jornalista o direito de lhe lembrar do episódio. Com isso, confirma-o como uma humilhação, o que lhe dá ensejo para um ensinamento ao molde das frases espirituosas já comentadas: *“Meu amigo jornalista, em cada um de nós dorme um fascista; às vezes ele nunca desperta, porém, às vezes, ele desperta sim.”* O enunciado converte-se rapidamente em postulado e transforma em natureza o que, na verdade, é instância social. Eis como a propensão ao fascismo aparece como condição humana, não como um erro individual, algo de que Freud (2011), por exemplo, não discordaria quando de sua defesa da agressão como um impulso natural do homem, sendo, também, um elemento necessário à coesão social. É verossímil, portanto, a relativização de um “erro” cometido aos 22 anos.

Apesar disso, as razões históricas que levam até mesmo uma pessoa como Dom Hélder a caminhos poucos honrosos, para se dizer o mínimo, não aparecem – embora o sentido político da peça tivesse muito a ganhar com isso. Compreender que (e como) o homem pode atuar como um agente tão forte de sua própria submissão, agindo, em suma, contra seus próprios interesses, ainda é uma tarefa urgente⁵. A justificativa de Dom Hélder, porém, é mais simples do que exige a complexidade e a importância do tema. O impulso inicial, segundo declara, é a vontade de mudar o mundo, a consciência da polarização do Brasil em 1932 e uma simpatia pelo lema “Deus, Pátria e Família”. O erro pelo integralismo acaba, assim, por cair na conta dos discursos populistas, embora a oportunidade perdida de expor mais demoradamente como impulsos aparentemente revolucionários culminam no seu justo oposto será agarrada em seguida, como veremos. Por enquanto, Dom Hélder, que antes falava ao Jornalista em tom de

⁵ É essa visada, por exemplo, que justifica a incorporação intensa da psicanálise, pela Escola de Frankfurt, em uma estrutura marxista renovada. Os efeitos da universalização capitalista permeiam toda a sociedade, incluindo o psiquismo do indivíduo.

cumplicidade amistosa, se dirige ao público e mantém o seu *gestus*⁶ entranhado: não titubeia, não se justifica e, em chave íntima, adota tom quase professoral. Ele se mostra aberto, para fora, e algo como um sorriso toma conta de seu ser: voz, postura, movimento e entonação de modo algum se confundem com soberba ou pedantismo; tratam, antes, de compor o personagem como alguém resolvido consigo mesmo e com os outros, que sabe seu lugar e que se sabe um guia. Esse *gestus* adquire um efeito interessante: claramente não designam o ator, ou Dom Hélder; não são eles quem acompanhamos, mas esse estado de espírito formador da homenagem, típico do ato de expor o exemplar.

A justaposição do impulso fascista e da guinada para o socialismo dá ocasião para que o assunto sobre o primeiro logo se encerre, ou melhor, para que ele nem sequer se abra – e a resposta que vem logo em seguida já diz respeito ao modo como Dom Hélder acabou por acertar o passo com a humanidade. Segundo relata, a conversão total ao socialismo se deu em 1960, na Igreja da Candelária, quando subiu “ao púlpito para falar de caridade não como beneficência, mas como justiça”. É por meio do mergulho nas iniquidades do mundo, nos desmandos e violências e do reconhecimento do valor da vida de cada sofredor que será determinado seu caminho. Não se trata de fé metafísica, mas de materialismo e empatia.

Depois da explicação de como se deu a conversão ao socialismo, a sentença generalizante a qual fizemos menção – “em cada um de nós dorme um fascista” – é então exemplificada. Dom Hélder, entregando a camisa verde do integralismo ao Jornalista, lança um ambíguo “experimental”. A citação que vem a seguir é

⁶ Entendemos o conceito de *gestus* tal como desenvolvido por Brecht (1978): não se trata de um gesto do ator, mas de um conjunto de expressões (gestos, palavras, expressões faciais) que compõe uma atitude geral do personagem perante os outros; designa, assim, um lugar social que, de outra maneira, tenderia a passar despercebido por sua naturalização. Em suma, o *gestus* se trata de um “um instrumento de expressão que atinge amplas dimensões comunicativas”, gerando “a percepção de fortes dissonâncias sociais” (BOLLE, 1978, p.393).

longa, mas necessária. O leitor notará que entre colchetes há descrições sobre a forma de atuação; as descrições dão mostras de que o que se segue é também, como argumentaremos, uma “lição performática sobre como opera a ideologia”.

JORNALISTA [*segurando a camisa integralista*]: O senhor me permite dar uma opinião? Porque às vezes, às vezes, eu me pergunto como e onde tudo isso começou, porque parece que as coisas são tão mais simples, me parece que se trata somente do fato de que os homens devem exercitar sobre a terra só aquelas virtudes que elevam, que aperfeiçoam. Todo mundo sabe que a riqueza material é um dom passageiro que não engrandece ninguém, que não enaltece ninguém. Cada um dos homens tem uma aptidão que lhe é própria. Basta que cada um viva de acordo com essa aptidão, porque a soma de todas essas vocações juntas pode um dia chegar a realizar a grandeza da nossa nação, da nossa nacionalidade e a felicidade social. É por isso que eu penso, Dom Hélder, que os homens e as classes podem e devem viver em harmonia. O meu argumento é o seguinte: pode o mais humilde operário galgar a mais elevada posição financeira ou intelectual. Quem vai discordar de mim? Só basta que cada um viva segundo a sua VO-CA-ÇÃO, pois todos os homens são suscetíveis a essa espécie de harmonização social [...] com direção a uma finalidade própria. E que finalidade é essa? Talvez deus e é por isso que muitas pessoas dizem que deus direciona a vontade do povo [*Sobe em um banquinho, recebe um microfone. Tom didático, questionando o público, gestus de pastor*]. E é por isso que eu pergunto pra vocês: o que é a felicidade, hein? Façam um esforçinho dentro do coração: o que é a felicidade para vocês? O que é a felicidade se não as coisas mais simples, mais corriqueiras, como o afago de uma mãe, a presença de um pai, a presença de um filho, o abraço de um amigo, de um irmão, a solidariedade diante do infortúnio, diante da morte? [*Cartaz escrito: “Trechos do Manifesto Integralista 1932*] Coisas que nenhum estado - na sua expressão mais burocrática e jurídica - poderá JAMAIS realizar. E é por isso e só por isso que nós desejamos, que nós precisamos, realizar aqui o estado integralista, livre. Livre de todos os princípios de divisão. Livre dessa economia desorganizada, livre dos conflitos entre as classes, livre dos antagonismos desnecessários entre governo e população, entre

classe operária e intelectuais. Livre dos antagonismos entre os eruditos e o povo. Nós, os integralistas, só queremos realizar os três poderes clássicos: o executivo, legislativo, e judiciário com base nas classes produtoras nos municípios e na família. E me acreditem, de coração, por um mundo melhor. [*O tom muda, passando do suave para o agressivo*] Por amor a esse país, para que esse país retome de novo o rumo de sua história. Por essa pátria de novo unida, eu digo que meu partido é meu país. Pelos ensinamentos que dou e quero continuar dando aos meus filhos sob a benção desse grande arquiteto do universo. Por amor a esse país. Pelos advogados desse meu país, pelos engenheiros desse meu país, pelos psicólogos, pelas crianças do meu país, pelos idosos do meu país. [*Cartaz substituído para "Trechos da votação do impeachment de Dilma Rousseff, 2016"*] Pela Lucimar, a minha mãe. Pelo meu neto Pedro, pelo Matheus, pela Daiane, pela Ariadne, pelo Carlos, pelo Eduardo, pelo Flávio, por todos os corretores de seguros de meu país. Para que meu país recupere o rumo certo de sua história. Para que as crianças, escutem bem, para que as crianças não precisem trocar de sexo nas escolas. Pelo Tocantins, que é um estado tão bonito. Pelo Amapá, que é a mulher mais linda desse país. Pelas belas, pelas recatadas e pelas do lar [*Gritando*]. Para que não façamos um país de maricas e para que continuemos a traçar o caminho correto de nossa história. Pelo fim dos vagabundos e desocupados [*O tom agressivo aumenta*]. Pelo fim da vagabundagem remunerada, porque eu chego e vejo um quilombola de 7 arrobas que não serve nem para procriar [*Gritando, voz monstruosa*]. Pelo fim do estatuto do desarmamento. Pelo fim dos impostos de importação de armas. Para que meu país reencontre a pureza de sua história. Pelo fim da CUT, do MST e de seus marginais. Pelo fim da maioria penal. Pelo fim dessa ditadura do politicamente correto gayzista e feminazi. Pela minha querida BR 247. Pela paz em Jerusalém. Pela paz de cristo, pela paz sagrada, pela paz eterna, pela paz, paz, paz, paz, paz, paz [*O ator faz sinal de arma com a mão, como se o som provocado pela repetição da palavra "paz" fosse, na verdade, o som de tiros*]. E por aqueles que garantem a nossa paz. Pela nossa querida PM de São Paulo. Por Carlos Alberto Brilhante Ustra e pela recuperação da autoestima perdida desse país. Pela força! Pela imposição da força: nós ainda seremos – escutem o que eu estou dizendo – nós ainda seremos uma CIVILIZAÇÃO [*Gritando*]

O discurso, como se vê, parece uma opinião democrática que, até ser concluído, ganhará a feição de imposição violenta. O caráter problemático do que é dito aparece mais enfaticamente apenas quando surgem palavras supostamente a-históricas, como “aptidão” e “vocação”. Enquanto disposição interna e natural que leva o indivíduo a exercer uma determinada carreira, a ideia de vocação já é, em si, de um conservadorismo atroz, à medida que implica haver um sopro do destino que toca cada um ao nascer. Se cada um ocupar o seu lugar, sem querer o do outro, e fizer o melhor que lhe couber na vida (mesmo que seja limpar o chão, por exemplo), todos serão felizes. Conformismo e contentamento são, afinal, bases que sustentam o mundo tal como ele se nos apresenta. A imagem é complementada quando a ela se soma a mentira fundamental da ascensão social: não pode o filho de um pobre se tornar rico, caso siga sua vocação em uma sociedade baseada no mérito e no trabalho?

Pautado no documento histórico do Manifesto Integralista, o discurso se parece com tantos lugares-comuns e soa até bonito ao revelar uma preocupação com os trabalhadores, com o bem-estar geral, e ao se posicionar contra a corrupção e a falta de liberdade dos anos 1930. Aos poucos, no entanto, começam a aflorar novas palavras cujo conteúdo fundamental compõe a base da moral burguesa: trabalho, produtividade, castidade, família (núcleo econômico fundamental), mérito, ofício, aceitação da divisão social do trabalho etc. Reunidas, parecem se referir a uma ordem tão natural, que se confunde com a própria origem das coisas e, com isso, remete a Deus. O Jornalista sobe, então, em um banquinho, recebe um microfone e passa a se pronunciar num tom didático, fazendo perguntas aos seus “ouvintes”. O conteúdo lembra o discurso de autoajuda que, ao aproximar a felicidade da vida comezinha, prega o contentamento com o pouco disponível.

Mas como o que é dito só é verdade no plano das ideias e do discurso – é essa, afinal, a raiz da palavra “ideologia”, “*idea*” (aparência) + “*logos*” (discurso) –, a violência torna-se um instrumento imprescindível para impô-la a qualquer custo,

sobretudo nos momentos em que a sua falsidade se revela com mais nitidez quando contraposta ao mundo concreto. O personagem, então, se exalta e a pátina de civilidade que cobria o efetivo significado do que estava sendo dito desaparece de vez. Algumas frases que então irrompem pertencem a Bolsonaro, antes de sua eleição, e culminam no pronunciamento dos deputados na votação do impeachment de Dilma Rousseff. A inserção delas em um mesmo contexto remete a distância entre os motivos alegados para o impeachment na votação (“família”, “paz”, “autoestima nacional”) e as suas motivações reais: a incapacidade da política petista de bem-estar social em responder à altura as demandas da burguesia nacional e internacional, assim como de ceder à pressão da direita conservadora. Aos poucos, no entanto, a verdade nua e crua também aparece: “pela redução da maioria penal”, “pelo fim do estatuto do desarmamento”, “pelo fim dos vagabundos e desocupados”, “pelo fim da CUT, do MST e dos seus marginais” etc.

O que importa, no entanto, mais do que propriamente cada passagem específica, é o processo pelo qual se constrói o texto. O que parecia palatável e justo, humano, vira do “avesso”, justifica arbitrariedades, violências e destruições. A repetição constante da palavra “paz”, que passa a se assemelhar a sons de tiros, é aqui exemplar: não é que um discurso virou o outro, mas um é o outro. Isso é, ao mesmo tempo, uma exposição da contradição e uma lição sobre a ideologia.

Os saltos tão rápidos – inclusive entre tempos históricos – acabam por revelar que os discursos podem aparentemente mudar de conteúdo, mas seu objetivo e sua função são os mesmos. Essa é a argúcia do capitalismo e das estruturas políticas que – ainda que troquem de roupagem – continuam lhe dando sustentação: pode ser a democracia, pode ser uma teocracia, pode ser muito bem uma ditadura fascista. A cena denuncia o modo como as palavras podem ser apropriadas, surrupiadas de sentidos emancipadores e críticos. O *gestus* rápido do ator que muda, sem mudar, do discurso da benevolência para o do integralismo, transfigurando-se para o do pastor e misturando-se, por fim, ao do impeachment e ao de

Bolsonaro em sua reverência ao torturador Carlos Brilhante Ustra, é uma lição performática da facilidade com a qual os deslizamentos semânticos podem acontecer – isso, não custa lembrar, é efetivo, tem performatividade. Nessa que, certamente, é uma das melhores cenas da peça, cumpre-se a promessa que outrora ficou apenas anunciada: a causa ausente do fascismo torna-se, por um lado, a manutenção do estado de coisas que vez ou outra precisa se mostrar mais violentamente do que o costume e, por outro, o modo sedutor, apesar de violento, pelo qual é feito. Todavia, a lição essencial é a de que, com violência ou sem, todos os discursos, a despeito do tom e dos diferentes períodos históricos nos quais surgem, são facilmente assimilados por um regime de ilusão criado para manter a aparente legitimidade de um sistema de dominação, independentemente de qual seja ele. Isso fica aqui completamente exposto; não explicado, mas mimetizado.

A cena, por fim, age retroativamente e confere sentido renovado à frase algo generalista de Dom Hélder. Eis como a afirmação de que “em cada um de nós mora um fascista...” remete a uma compreensão do fascismo não como evento histórico isolável e recortável da ação humana, mas como uma estrutura de afeto e de pensamento sujeita a eclodir, recorrentemente, em determinadas situações, como construções históricas lógicas a partir do irracionalismo burguês e capitalista. A performance do Jornalista se organiza em oposição à visão historiográfica burguesa – que vê o fascismo (“a imposição da força”) como um acidente histórico, como uma exceção no conjunto. Assim, compartilha da conhecida visão de Horkheimer (2005, p. 226): *“Quem não estiver disposto a falar de capitalismo também não deve falar do fascismo.”*

Longe de ser um defeito na aliança que ocorre entre democracia liberal e capitalismo, o fascismo se constitui, de fato, como consequência. Novamente, o efeito é interessante e similar, embora contrário àquele já notado em relação a Dom Hélder: nessa cena, não acompanhamos o Jornalista ou o ator responsável por seu papel, mas a feição violenta que pode adquirir a ideologia. Não mais o espírito formador, mas destruidor.

Cabem, por fim, algumas palavras finais sobre o personagem do Jornalista e a singularidade que adquire na peça. Ele não se confunde com uma representação da Imprensa, ou seja, não é, de maneira alguma, a expressão de veículos de comunicação brasileiros. O Jornalista-Tijolo, digamos assim, é, antes, um pesquisador ligado a um teatro de grupo que concebe a estética como constitutivamente política, do que um jornalista supostamente objetivo. Quando assume o discurso integralista, está travestido de integralista, portanto mascarado. A referência ao papel da imprensa, portanto, ficará a cargo da cena que tematiza uma das ações mais polêmicas de Dom Hélder: a construção de um conjunto habitacional no Leblon destinado aos moradores da Favela do Pinto.

Na madrugada do dia 11 de maio de 1969, a comunidade, meta prioritária nas políticas de remoção de favelas do Governo Militar, foi incendiada e 9.000 mil moradores ficaram desabrigados. Dom Hélder, conversando diretamente com J.K, conseguiu autorização para a construção de moradias na Cruzada São Sebastião. A imprensa majoritária, alinhada à ditadura, apresenta suas armas:

ATOR QUE FAZ O JORNALISTA [*Lendo manchetes de jornais*]: Dom Hélder Câmara não passa de um líder da subversão. Um arcebispo vermelho. Rasputin de Olinda e Recife. Bispo da Igreja cubana. Arcebispo de Moscou. Bispo vermelho. Qualquer pessoa do Vaticano, de Roma, diz: sigam Cristo. Dom Helder não: sigam Karl Marx. Dom Hélder incita jovens. Príncipe da Igreja Cubana.

[*Dom Hélder segura uma carriola vermelha. Dois personagens batem com paus, com cada vez mais força enquanto o jornalista faz as denúncias. O som encobre as falas*]

ATOR QUE FAZ O JORNALISTA: Escuta aqui, seu bispo filha da puta. Nem que leve 40 anos nesse país, nem que leva 40, 50 anos nesse país, nós vamos acabar e destruir com tudo o que você, com tudo o que vocês, construíram, seus merdas. [*o som dos paus batendo na carriola aumenta, luzes se apagam e acendem. Os tijolos da moradia popular são quebrados no chão*].

Embora seja o mesmo ator, com o mesmo figurino, a representar a imprensa, somente à força é possível atribuir à cena uma perspectivação crítica do Jornalista e do jornalismo. Sem desenvolvimentos maiores, a cena, embora toque em um aspecto relevante da atuação individual, permanece como um elemento solto, perdido, sem se articular dialeticamente com outros momentos. A destruição de Dom Hélder, no passado, pela imprensa é, na verdade, um *modus operandi*: o jornalismo atuou direta e energicamente na destruição dos governos e das figuras da esquerda. Desde 1989, com a edição do Jornal Nacional entre Lula e Collor, passando pela defesa apaixonada de Moro e pela ruptura institucional que nos legou Bolsonaro, o jornalismo brasileiro se esmerou em cometer atrocidades e acabar com reputações e carreiras.

O papel da Imprensa poderia ser, assim, um caminho privilegiado para explorar a biografia de Dom Hélder, ou melhor, para explorar o que o discurso dominante da mídia é capaz de fazer com figuras como ele. O próprio personagem de Dom Hélder, no entanto, relativiza esse papel interessado:

Como eu era muito adulado pela imprensa, depois dos ataques, eu comecei a pensar: ainda bem que eu recebi ataques. Ai de quem só recebe elogios. Se a pessoa receber ataques, tem que entender que é muito importante, tem que refletir. Se recebe só elogio, acaba acreditando que é um monte de coisa.

Nessa citação, Dom Hélder confere à imprensa certa neutralidade, mostrando-na como uma instância que age mais por capricho, do que por estar afinada com os interesses da classe dominante. Diferentemente do ocorrido na cena do integralismo, nas cenas que fazem menção à Imprensa, o Tijolo perdeu a chance de mostrar como o discurso do Jornalismo da década de 1960 pode ser também confundido com o de 2018 em diante.

A Carioca e a Paulistana

Essas duas personagens, embora guardem especificidades, são potencializadas quando vistas em conjunto. As suas posições sociais estão, desde o início da peça, marcadas e, aos poucos, veremos seus espaços cênicos ganharem materialidade. Do lado esquerdo do palco está a Paulistana, em seu cubículo que é também estação de metrô e outros espaços de São Paulo. À direita está a Carioca, com uma cozinha que diz sobre o espaço social da trabalhadora doméstica. A cozinha é funcional, ou seja, ela cozinhará ao longo de boa parte da peça, até o momento em que o público será servido da sopa que ela prepara. Nesse sentido, a cozinha tanto fala de um lugar social subalterno, quanto do espaço por excelência da reunião, da comunhão, da divisão do pão (e do vinho). As duas personagens estarão sempre em cena, não fechadas em seus mundos particulares, mas interagindo com Dom Helder e com o Jornalista. Ambas também fogem do registro dramático: a carioca, pelo mergulho lírico (que, como indica Rosenfeld [1985], tem efeito épico por interromper a ação); a paulistana, pelo registro alegórico que constrói numa cena central: um painel épico sobre a emergência à superfície dos milhares de miseráveis à beira do colapso humanitário, invisíveis sociais que são desentranhados pela chuva torrencial que inunda suas tocas⁷. O eixo central e o ponto de chegada de suas exposições será a situação social, prenhe de conflitos históricos de longa duração.

Numa passagem marcante, a Carioca diz que já foi amiga de Deus, mas que havia se distanciado dele porque ela não

⁷ A cena da paulistana lembra, embora sem a revolução, mas com a tensão reprimida até o limite, da cena final da peça *Café*, de Mário de Andrade, e é análoga às situações como as retratadas em filmes como *Nós*, de Jordam Peele, com seu exército de duplos subterrâneos que se projetam para fora dos seus buracos para a superfície, e mesmo com o porão realista / metafórico do filme sul-coreano *Parasita*, dirigido por Bong Joon-ho, ou da distopia expressionista de *Metrópolis*, de Fritz Lang. Como se vê, essa passagem da peça tem afinidades eletivas que mostram sua força e pertinência, o que não será desenvolvido aqui, apenas mencionado.

compreendia por que o sexo sem procriação (“sem o nobre propósito de reproduzir mão de obra”) poderia ser um problema. Por isso, critica Deus por ser um pai castigador dos prazeres, embora lembre ter acreditado nele e ele, nela. Nesse momento, o personagem muda do tom explicativo para o lírico, dizendo: *“Quando chega a hora mágica, a hora do pôr do sol aqui no Rio de Janeiro, eu acho que eu ouço Deus me confessar suas melancólicas confidências”*.

Por um lado, as falas da Carioca se relacionam com as de Dom Hélder, visto serem marcadas por uma profunda religiosidade materialista e crítica, sem se perder em minudências metafísicas. Por outro, ao recair no lirismo clichê da beleza estonteante do Rio de Janeiro (que é belo a ponto de revelar... a presença de Deus), o discurso perde a força que tinha quando negava-se a reproduzir o sistema. A remissão lírica perde de vista a perspectivação épica inicial, pois não é modalizada pela ironia, pela paródia, ou pela crítica. Soa estranho o sentimentalismo barato que toma a cena, mas isso dura pouco.

Ainda em tom lírico, os atores entoam uma canção na qual se diz, entre outras coisas: *“Na argila, nessa terra, nesse chão. Severinos, nordestinos, os meninos de olhares angustiados e sorrisos tristes. Tristes mãos que ao menos se unam não só em preces aflitas [...]”*. A argila é a terra que vira tijolo, Tijolo, trabalho de Severinos de vida severa. Os meninos de olhares angustiados e sorrisos tristes contrastam com a beleza eterna do pôr-do-sol, pois eles mal têm tempo de olhar para cima. Ao final, em meio a enlances líricos, uma nota de luta: que as mãos tristes não se limitem a se unir em preces aflitas, ou seja, que lutem contra as injustiças.

Assim, o que parecia mergulho subjetivo obtuso se reverte em ácida crítica trazida pela canção. Embora decisiva para a peça, a música não participa do recorte deste capítulo na dimensão que mereceria. Ao menos, pudemos perceber que a música não é secundária na encenação, não se limitando à mera redundância que reforça algum plano principal. Por assim dizer, essa canção historiciza e coletiviza o arroubo lírico. A angústia, a tristeza e a aflição, relacionadas na canção aos Severinos, nordestinos e

crianças do Rio de Janeiro, perspectivam o lirismo afetado da idealização da beleza, ou da espiritualidade que vale por si. Aqui, por outros materiais e formas, estamos no mesmo modelo de dialética de desmonte ideológico, de exposição do perigo metafísico da idealização.

Ao mesmo tempo, a remissão às crianças tristes dá ensejo, por extensão, à transição da música para a Paulistana. Ela começa, de algum modo, com ironia em relação à canção, batendo palmas. Entretanto, a Paulistana está, também, batendo no teto do apartamento, para que o vizinho abaixe o som de casa. Enquanto isso, a TV – pois ela nem janela tem para olhar o mundo – a informa de que chove a cântaros do lado de fora do seu prédio, embora no seu apartamento falte água. Ela abre a porta e, então, diz que consegue ver “os homens, as mulheres, os cachorros, as crianças que moram lá nos buracos dessa cidade e, quando chove, eles vêm pra cá, pra superfície, porque, lá, os buracos dessa cidade estão inundados então eles vêm pra cá pra tentar não se afogar.”

Ela vê tudo com os séculos nos olhos, numa imagem muito potente de Vianinha. Alegorizada, a personagem compreende a história ao sair de si mesma em direção ao ponto de vista coletivo. Poderíamos cogitar se ela teria condições de possuir essa consciência, quanto que isso é forçado. Mas, pelo registro da encenação, não é ela, em chave realista, como no início da passagem, quem vê essas coisas e o diz: é, antes, a exposição e expressão da situação material e coletiva da opressão, dita por uma instância que poderia ser a da peça, daquela força narrativa do *contar*, do princípio organizador, em suma. Nesse sentido, ela empresta seu corpo e sua voz para tal manifestação e consciência do abismo, que ela não poderia ter, pelo menos não de modo tão lógico e ordenado. Mas, como ela formalmente vê de cima, a partir do todo, a distinção da opressão da instância subjetiva e da violência sistêmica fica assegurada. É como se a própria personagem, distante de si, dissesse: ouça o que ela diria, se pudesse ter consciência e dar expressão em linguagem aos pressupostos que sustentam a dor que sente na pele. Há um tom de

súplica e ardor no modo como a atriz fala, de tal modo que as imagens apresentam nossa falência enquanto sociedade, nossa falta de humanidade e o resultado da opressão secular que atinge nossos ossos. Na sequência, diz a Paulistana, em citação que, como fragmento, é parte e todo:

Aí eu continuo andando, eu vim pro centro, até que eu chego na Avenida Paulista – é TOP, Espigão, lá não tem enchente não – então eles estão todos lá, mulheres, crianças, cachorros, enrolados em plástico bolha, embaixo dos toldos, tentando se esconder da chuva, embrulhados no banner de uma peça que ficou em cartaz lá no shopping, aí eu vejo um menino, o menino tá segurando a mão da mãe, ele tá enrolado num plástico preto, desses, de lixo, aí ele solta da mão da mãe porque ele vê um lagarto entrando na boca de lobo, a boca de lobo vê o menino, o menino me vê, eu vejo o lagarto, o menino solta a mão da mãe e põe a boca na boca de lobo e grita O QUE QUE TEM AÍ? LAGAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAARTOOOO. Daí eu parti, parti.

Nessa passagem, ela está por cima e, como ave que prefigura destinos, passeia pela cidade, chegando até o centro onde se organiza a opressão de todo dia. A Avenida Paulista é o lugar com dinheiro a rodo, negociatas, carros possantes para cima e para baixo, com o peso do cadáver dos casarões coloniais que, antes pertencentes às famílias donas de São Paulo, tornaram-se, agora, prédios de empresas, bancos, escolas, corretoras etc. Ela vai, corretamente, a esse espaço, que é o princípio estrutural da nossa vida política e econômica. De lá, ela vê também quem não era para estar ali: os pobres, saindo dos grotões. As referências são muitas. Ratos saindo do esgoto, mas também os olhos dos pobres, de Baudelaire: eles deveriam estar longe dali, nas periferias abarrotadas e abandonadas à própria sorte. Eles são a verdade da Avenida Paulista que, para existir, precisa formar uma legião de excluídos, explorados, aniquilados. Todos esses pobres diabos estão enrolados em plástico bolha, refugio de produtos já consumidos, como se fossem eles mesmos os produtos de um mercado inexistente.

Para levar a metáfora mais longe, ela vê o menino (menino-Brasil?) enrolado em um saco de lixo preto, esvaziado para ser usado. Ele está abaixo da linha de qualquer conceito de dignidade; parece um pesadelo real, vivo, que tão logo revela um lagarto entrando na boca de lobo (o menino vendo o lagarto, a boca de lobo vendo o menino), todos se vêem. O menino quer saber o que tem dentro da boca de lobo – talvez seja mesmo melhor do que aqui fora? – enquanto ela, agachada num palco escuro, com luz indireta, inundado pela música incidental que passa a tocar freneticamente, grita desesperada avisando que ali não há nada melhor, ali há só um LARGATOOOOOO.

O público (no lugar de considerações finais)

O título deste último tópico num capítulo que pretende tratar da peça a partir dos personagens talvez surpreenda o leitor. O *avesso do claustro*, no entanto, estabelece uma interlocução tal com o público, que ele se torna quase um elemento constitutivo da peça, uma instância tão reguladora para o sentido quanto aquelas internas, como tempo, espaço, narrador. Enquanto ouvinte das histórias de Dom Hélder e do Jornalista, o público funciona como derivação da atuação da Carioca e da Paulistana. Quando os atores se descolam de seus personagens por inteiro, o público fica sabendo – pela fala do ator que faz o Jornalista – que as histórias de Dom Hélder foram recolhidas durante a pesquisa em diversas fontes, como livros, matérias de jornal, depoimentos, vídeos. O ator faz questão de lembrar que elas são numerosas, muito mais do que seria possível contar durante a peça, e que, portanto, o Tijolo seleciona histórias diferentes para cada encenação.

O resultado dessa operação é triplo: primeiro, os espectadores são informados sobre a complexidade da tarefa de reunir material para a produção da peça. Segundo, sabe que há várias histórias representativas a respeito de Dom Hélder, que não podem ser esquecidas, porque são significativas e contribuem para uma formação intelectual e humanista. Terceiro, a fartura de materiais

disponíveis para a montagem revela que temos uma tarefa não só em relação a Dom Hélder, mas a tantos outros e outras: os momentos citáveis devem ser retirados dos escombros da história e do lugar a eles relegado pelos donos do poder e de seus associados – entre eles, como vimos na peça, os jornais que o apostrofaram de Bispo Vermelho, de Cuba etc.

Ao assumir essa empreitada, A Cia do Tijolo, para falarmos com Benjamin (1987), salva os mortos de uma segunda morte, aquela realizada quando a história é cristalizada e se perde no discurso oficial. Ao remeter, ainda que indiretamente, para todas essas questões que permeiam a peça, o Jornalista explicita e repõe, agora de modo imediato, o ato de contar histórias: não mais para seus interlocutores no palco, mas para o público. Isso explicita como o narrar, aqui, é princípio organizador, não um elemento entre outros.

Outros momentos na peça fazem do público não só um ouvinte passivo reflexivo, mas também um participante ativo: 1) a sopa feita pela Carioca, acompanhada de vinho, é distribuída e tomada pelo público e 2) o ator + Dom Hélder (fórmula que pode expressar esse investimento de um no outro) lavam os pés do público. Com isso, o Avesso do claustro questiona, performativamente, uma divisão radical entre as esferas da produção e do consumo, típica da forma-mercadoria oferecida a um público passivo na indústria cultural bem esquematizada.

A organização formal calcada em *contar, ouvir e participar* desta forma-homenagem chega, nessas passagens, a seu auge e também aos seus impasses: apesar de muito produtivo e didático, pode atingir o limite e reverter numa idealização falsa da comunhão que, por estar disponível apenas no campo da ficção, também isola e aliena, convertendo-se numa compensação simbólica em meio à desgraça social. Mas, como parte de um processo de totalização mais amplo, os rituais de comunhão não se tornam fuga das injunções históricas, mas, antes, ilustram e reforçam o modo de estruturação que procuramos explicitar: o *contar*, que culmina necessariamente na necessidade da abordagem coletiva da construção dos sentidos. O

ponto alto e o *clímax* de *O avesso do claustro* não são as cenas de comunhão, mas a luta de Dom Hélder que, ao ser contada e ouvida, torna-se também a nossa, sobretudo em um tempo de sucessivas e estruturadas regressões.

Referências

BARTHES, Roland. *S/Z* – uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In: *Obras escolhidas vol. I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-234.

BOAL, Augusto. Elogio fúnebre do teatro brasileiro. In: *Arena Conta Tiradentes*. São Paulo: Livraria Editora Sagarana, 1967.

BOLLE, Willi. A linguagem textual no teatro de Brecht. In: *Revista Língua e Literatura (USP)*, vol. 5, 1976, p. 393-410. Acesso em 24 abr. 2021. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/issue/view/8576/626BRECHT>, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CANDIDO, Antonio. O mundo-provérbio. In: Idem. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 95-121.

COMPANHIA DO TIJOLO. *O avesso do claustro*. Cópia a partir da transcrição da peça vista no Projeto “Teatro em casa”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rkv9n9Zr0Bw&t=1810s>. Acesso em 11 dez. 2020.

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

GOMES, Dias. *O berço do herói*. Cópia digitalizada pelo GETEB - Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro / UFSJ, 2016.

HORKHEIMER, Max. The Jews and Europe. Translated by Mark Ritte. In: MENDIETA, Eduardo (Ed.). *The Frankfurt School on Religion: Key Writings by the Major Thinkers*. New York: Routledge, 2005, p.225-241.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

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

Reescritas políticas na cena contemporânea: navegando na *Odisseia* da Cia. Hiato¹

Ricardo Augusto de Lima
Sonia Pascolati

O homem multiversátil, Musa, canta, as muitas
errâncias, destruída Troia, pólis sacra,
as muitas urbes que mirou e mentes de homens
que escrutinou, as muitas dores amargadas
no mar a fim de preservar o próprio alento
e a volta aos sócios [...]. (HOMERO, I, 1-6)

A história também é um abrigo contra o
esquecimento. Contamos histórias pra não esquecer.
(Cia. Hiato², linha 964)

[...] você quer seu nome escrito na areia ou numa
placa de bronze? (Cia. Hiato, linha 1011)

¹ Agradecemos aos colaboradores do projeto de pesquisa “Dramaturgia e teatro contemporâneos e suas experimentações” pelas inspiradoras discussões acerca da *Odisseia* da Cia. Hiato.

² Texto não publicado, disponibilizado gentilmente por Thiago Amaral com marcações que indicam escrita em processo. O texto é diagramado em duas colunas, a segunda correspondendo a alterações na ordem das cenas, e há vários trechos sobretaxados, indicando exclusão. As colunas são divididas em linhas, unidade adotada para referências neste artigo.

Rumo a uma escritura crítica performativa

Patrice Pavis registra que “[...] alguns críticos e teóricos propõem [a tese da escritura performativa] como método de análise e de interpretação de um espetáculo no sentido amplo”. Nessa forma de exercício crítico, a “[...] maneira de escrever dependeria do objeto do qual ela dá conta”. Este texto pratica esse exercício com a ousada pretensão de “[...] restituir no trabalho da escritura ‘a força afetiva do evento espetacular’ (DESHAYS, 2006), a descarga de afetos e a reação direta do crítico”.

A escritura crítica, e até teórica, seria também uma performance abalada pelo objeto de que ela dá conta, objeto que desapareceu e não pode ser mais reconstituído, salvo, talvez, justamente, pela escritura. O crítico seria um porta-voz do acontecimento cênico, um barômetro ou um sismógrafo da energia produzida pelo espetáculo, um pipeline para a energia libidinal da produção cênica (PAVIS, 2017, p. 100).

O modo como escolhemos nos aproximar de nosso objeto de análise está em sintonia com o arrojado de *Odisseia*, espetáculo da Cia. Hiato³ cuja estreia em 2018, em Atenas, marcou a comemoração dos 10 anos da trupe paulista. Nós assistimos juntos a duas representações: no Mirada, Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas, realizado pelo SESC-Santos em setembro de 2018, e no Festival de Teatro de Curitiba, em março/abril de 2019. Fomos intensamente tocados por essas experiências e a escrita desses apontamentos procura registrar ao menos parte do vivido, aquela que a memória dos sentidos conseguiu gravar em nós.

³ Direção: Leonardo Moreira. Escrito por: Aura Cunha, Aline Filócomo, Fernanda Stefanski, Leonardo Moreira, Luciana Paes, Maria Amélia Farah, Paula Picarelli e Thiago Amaral. Dramaturgismo: Mariana Delfini. Elenco: Aline Filócomo, Aura Cunha, Fernanda Stefanski, Luciana Paes, Maria Amélia Farah, Paula Picarelli e Thiago Amaral.

Escrito a quatro mãos, este texto convida os leitores a navegar pela criação da Cia. Hiato e alerta que atracaremos em alguns portos, num périplo por reflexões esparsas sobre a dramaturgia e o teatro contemporâneos, a potência crítico-política da reescrita da tradição, os desvãos do eu e do outro na escrita autoficcional e o questionamento das fronteiras entre realidade e ficção.

A navegação proposta é a tentativa de expressão de uma experiência cênica, muito mais do que a análise de um espetáculo. Dessa experiência, somos partícipes fundamentais, colocados reiteradamente diante de nossa efemeridade, nossa *moîra*⁴ – a mesma efemeridade da espetacular experiência cênica orquestrada pela Cia. Hiato. Aceitemos, nós e Odisseu, ao longo da jornada, nossa mortalidade.

Recepção

O primeiro episódio da *Odisseia* nos apresenta os Lotófagos, “povo pacífico, vegetariano e perigoso: perigoso porque representa através do loto, ‘doce como mel’, a grande tentação pela qual luta a *Odisseia* inteira: o esquecimento.” (GAGNEBIN, 2009, p. 14). Assim, ao mesmo tempo em que a epopeia pode ser lida como a história do regresso à pátria, pode igualmente ser vista como “uma luta para manter a memória e, portanto, para manter a palavra, as histórias, os cantos que ajudam os homens a se lembrarem do passado e, também, a não se esquecerem do futuro.” (GAGNEBIN, 2009, p. 15).

Ao se perguntar qual seria essa condição humana que o texto homérico tenta resguardar, Jeanne Marie Gagnebin, a partir de Vidal-Naquet, ressalta três características principais: em primeiro lugar, os humanos são comedores de pão, ou seja, conhecedores da cultura do trigo; em segundo, sua culinária, ou melhor, a cocção a

⁴ “MOÎRA significa parte. A cada ser, como a cada componente do universo, está ‘destinada’ uma MOÎRA, uma parte. À terra, por exemplo, cabe executar os movimentos de translação e de rotação. Os deuses são imortais e os homens, mortais. Nem os deuses podem se furtar à imortalidade, nem os homens, à condição mortal.” (MALHADAS, 2003, p. 38)

qual submete seus alimentos, prática que diz respeito, também, ao caráter ritual do sacrifício; e, por fim, a terceira condição: o respeito a algumas regras de hospitalidade. Os ciclopes, representados por Polifemo, desconhecem a agricultura e o culto aos deuses; portanto, não conhecem o culto e o sacrifício. Além disso, vivem ilhados e desconhecem meios de transporte (navios) ou de comunicação mais elaborados. Dizendo com as palavras supostamente de Homero: Odisseu se aproxima da ilha dos ciclopes sem saber se eles eram violentos (*hybristai*) – selvagens e sem justiça (*themis*) – ou se eram hospitaleiros (*philoixeinoi*) e respeitadores dos deuses (*theuodès*).

Dizemos isso apenas para ressaltar sentidos que serão incorporados mais adiante. Interessa-nos agora pensar que ser amigo (*philo*) do estrangeiro (*xenos*) incorpora a relação com o outro-estranho a mim: *xenos* vai designar tanto o hóspede quanto o anfitrião, e vai corresponder posteriormente ao radical latino *hostis*, “[...] que dará tanto a palavra *hóspes*, hóspede, amigo, como também *hóstis*, inimigo, marcando bem a ambiguidade dessa relação que pode ser o início de uma aliança duradoura ou, então, de uma guerra.” (GAGNEBIN, 2009, p. 20).

Assim, a cultura humana que a *Odisseia* procura tanto não esquecer, e que falta ao ciclope Polifemo, encontra aqui uma dupla significação, segundo Gagnebin (2009, p. 21)

Poderíamos dizer que ela [a cultura] se caracteriza pela capacidade de entrar em comunicação com o outro e de proceder a uma troca. [...] Enfim, o outro é o outro homem, na sua alteridade radical de estrangeiro que chega de repente, cujo nome não é nem dito nem conhecido, mas que deve ser acolhido, com que se pode estabelecer uma aliança através de presentes, embrião de uma organização política mais ampla.

Queremos dizer que, assim como a nossa jornada, as duas *Odisseias*, a de Homero e a da Hiato, tratam a cultura humana enquanto “[...] capacidade de entrar em relação com o outro sob

suas diversas formas [...]” (GAGNEBIN, 2009, p. 21). Por isso, falamos em experiência cênica. Por isso, falamos em nós.

Embarque

Somos Odisseu. Brancos, heteronormativos, falocêntricos, patriarcais, capitalistas, escravocratas, eurocêntricos, territorialistas, pobres mortais almejando a imagem e semelhança divina. Condenados a *hybris* (desmedida) e a *hamartia* (falta trágica), nos agarramos às nossas certezas seculares como naufragos. Até que uma voz se rebele e faça acordar tantas outras, para tecer novas manhãs, novas rotas náuticas. Essa voz pode ser a minha, a nossa, a sua, a de Penélope, Circe, Calipso, Atena. Vozes femininas insurgentes que, desamordaçadas pela Cia. Hiato, reescrevem a *Odisseia* de Homero. Ou melhor: escrevem uma Penelopeia.

Essa voz rebelde tem sido a do teatro, que grita a plenos pulmões que homem e arte são indissociáveis; que a arte nos ajuda a compreender – e transformar – quem somos. Desde os gregos até nós, o teatro tem sido uma das formas mais eficazes de entrar em relação com o outro, pois é pelo outro que a memória perdura. É passando pelo outro que ficamos. O poeta épico desconhece o anseio por eternidade, muito menos por imortalidade.

A única coisa a fazer, então, não é esperar por uma vida depois da morte (esse consolo somente virá com os Pitagóricos e com Platão), mas sim tentar manter viva, para os vivos e através da palavra viva do poeta, a lembrança gloriosa dos mortos, nossos antepassados outrora vivos e sofredores como nós. [...] Temos então mais uma pista deixada pelo autor da *Odisseia*, seja ele Homero ou não, em relação a uma definição de “cultura” – reconhecer nossa condição de mortais, condição tão incontornável como a exigência que ela implica: cuidar da memória dos mortos para os vivos de hoje (GAGNEBIN, 2009, p. 27).

A releitura proposta pela Cia. Hiato pretende revisar essa memória e apontar para novas formas de leitura do texto homérico,

somando à nossa condição de mortais a violência recalçada na passagem da *mimesis* mágica para a dominação racional. Nesse cenário, a única exigência é cuidar da memória e do passado para os vivos, assim como do futuro.

Carta marítima da experiência cênica da Cia. Hiato

“Seja bem-vinda. A casa é minha!”, diz Penélope/Aline Filócomo ao nos receber para o espetáculo com um abraço. Abraçávamos, naquele tempo. Ao som de ondas do mar e gaivotas, somos convidados a embarcar numa odisseia, num clima festivo regado a cachaça. O aviso está dado: mulheres assumirão o timão para singrar mares que são também nacionais.

Em ambos os festivais, os espaços utilizados eram bastante amplos, uma espécie de galpão no qual o *hall* é reservado para a recepção do público e para os intervalos. A plateia é disposta em três das partes do quadrilátero que delimita o espaço teatral (área de atuação + distribuição do público), sendo a quarta lateral, disposta frontalmente, ocupada por um telão, além de uma plataforma suspensa ocupada ocasionalmente pelo elenco. O centro do quadrilátero é a área de atuação principal, ocupada por formas circulares, possível metáfora do útero gerador das vozes femininas que tomarão conta do espaço, da retomada da tradição literária e mitológica, do movimento da reescrita da epopeia e da vida no planeta, sempre cíclica.

O texto/espetáculo é dividido em três atos, três partes como o é a *Odisseia* de Homero. Histórias simples contadas de forma complexa, seja na narrativa homérica, seja na dramaturgia rapsódica. Em ambas, temos Odisseu chegando, ouvindo quem ele é pela perspectiva de outros, pelas lembranças de outros. Chegando ali, portanto, somos Odisseus. No Ato 1, há os monólogos de Telêmaco/Aura Cunha e Calipso/Luciana Paes, seguidos por um intervalo que corresponde a Odisseu, como estrangeiro, ouvindo a narração de seus feitos heroicos. Nós somos os convidados/hóspedes desse banquete. Entre os dois monólogos,

Fernanda Stefanski inicia a leitura de uma carta⁵ que será retomada em cada um dos atos, e Thiago Amaral comanda o primeiro *Open Mic*, momento em que alguém da plateia é convidado a assumir um relato pessoal ao microfone.

O Ato 2 é iniciado pela segunda parte da carta e nova intervenção de Thiago Amaral, que agora adota o modo épico para narrar parte das aventuras de Odisseu. O segundo *Open Mic* conta com a participação de um espectador que assume o papel de Odisseu em suas performances mais heroicas, quando está enfrentando obstáculos e naufrágios. Os monólogos de Circe/Maria Amélia e Atena/Paula Picarelli fecham o segundo ato. Circe é a corporificação da sensualidade/sexualidade feminina; dona de seu corpo, conhece os caminhos para garantir o próprio prazer, negando a condição de objeto do prazer alheio imputada secularmente às mulheres. Atena impera febril e majestosa, impondo-nos a imagem da guerra como ancestral instrumento de aniquilação utilizado pela humanidade.

Após o segundo intervalo, retornamos ao terceiro ato comandados por Penélope, voz dominante na parte final do espetáculo-experiência cênica. A seu lado, o cão Argos. As duas figuras são ícones de fidelidade; ambos compartilham as angústias da espera. Para falar de sua dor, ela usa os ganidos do cão. Desejosa de independência, disposta a mostrar-se outra após tantos anos, Penélope quer inventar uma nova tradição, um novo papel feminino. A conclusão da leitura da carta (Fernanda Stefanski), tripartida como o próprio espetáculo, encaminha a experiência cênica para seu fechamento, que se dá com um monólogo filosófico (Thiago Amaral) acerca da passagem do tempo, da efemeridade do homem.

⁵ Carta (real ou ficcional?) de Marilena Cunha, mãe de Aura Cunha, dirigida ao marido, pai de suas filhas, datada de 23 de julho de 1987, emitida de Brasília.

Figura 1: Parte do figurino de Hermes/Thiago Amaral.



Foto: Sonia Pascolati. Curitiba, 2019.

A jornada prevê cinco estações, cinco monólogos femininos que tiram das sombras as mulheres sem voz na obra de Homero. De meras coadjuvantes na epopeia, elas agora ocupam o centro da cena. Hermes/Thiago Amaral, com suas asas marotas nos sapatênis contemporâneos, passeia pela cena todo o tempo, ora como mestre de cerimônias, ora fazendo-se Odisseu em primeira pessoa, ora falando dele como um rapsodo para, ao final, dirigir-se aos espectadores como parte da humanidade, justamente para nos colocar face a face com nossa finitude – alerta, aliás, da própria obra de Homero.

Entre os atos, dois intervalos. Não porque o espetáculo [cerimônia? rito? experiência?] se estende por mais de quatro horas, mas por se tratar de uma celebração para a qual somos convidados/hóspedes. E se somos recebidos com cachaça no átrio, ele se torna espaço de banquete nos intervalos. Em sua jornada de regresso a casa, Odisseu participa, como convidado, de um

banquete durante o qual são narradas suas aventuras e seus feitos heroicos. Enquanto tomamos um caldo de legumes com torradas, cocção e trigo – e mais cachaça –, não é com os feitos desse indômito guerreiro que estamos impactados, mas com os monólogos de Telêmaco/Aura Cunha e Calipso/Luciana Paes: o primeiro configura a Telemaquia⁶, marca da ausência de Odisseu no lar, na vida da prole e da esposa, na condução do reino; o segundo, a escansão do amor de Calipso não correspondido pelo herói. AUSÊNCIA: esse é o legado de Odisseu. É, mais uma vez, “Ninguém”, a linguagem pervertida. Não se trata de uma simples mentira, uma simples ficção, mas, novamente, do ardil de Odisseu: ele “[...] se faz de inexistente, ele explora, como diz Adorno, o espaço, o vazio entre a palavra e a coisa” (GAGNEBIN, 2009, p. 21).

Agora, mais uma vez Odisseu ausente, presentes estão as mulheres, está a voz do contradiscurso heroico. O retorno à área de representação [mas a representação foi interrompida? Ou todos os espaços se transformam em área de representação, inclusive nossos espaços internos racionais e emocionais?] é festivo, todos – espectadores [testemunhas? atadores?] e atores – dançamos como num festival báquico, formando um caracol labiríntico que faz lembrar como o retorno a casa é longo, tortuoso, mas empolgante e desafiador.

⁶ Referente aos quatro primeiros cantos da *Odisseia*.

Figura 2: Primeiro intervalo. Evolução coral labiríntica.



Foto: Ligia Jardim.

Um *karaoke* marca o segundo intervalo, novo momento cerimonial de confraternização entre audiência e atores, conduzido por Penélope/Aline Filócomo, com direito à música tema do filme *Titanic*⁷, além de outras pérolas do cancionero popular. “Sem fantasia”⁸, Penélope assume o amor por Odisseu, fala das agruras da espera, admite o retorno do marido como prêmio pela resiliência e, com “uma nuvem de lágrimas”⁹ nos olhos, canta o inconformismo pela partida/ausência do amado, tentando se convencer de que a vida é melhor sem ele, mas sendo contradita pelo coração. Essas canções, apenas exemplos desse momento confessional-musical, são elementos fundamentais para a costura dos fragmentos da peça, pois já antecipam o conteúdo do

⁷ Canção *My heart will go on*, na voz de Celine Dion.

⁸ Canção de Chico Buarque, no texto figura dentre as que devem fazer parte do *karaoke* na voz de Penélope.

⁹ Composição de Paulinho Rezende e Paulo Debétio. Sucesso amplamente popular nas vozes de Chitãozinho & Xororó e Fafá de Belém, dentre outros intérpretes.

monólogo de Penélope/Aline Filócomo e instauram o modo épico, afinal, muito se conta quando se canta¹⁰.

Figura 3: Segundo intervalo. *Karaoke* com Penélope/Aline Filócomo e o cão Argos.



Foto: Ligia Jardim.

Desconhecidos de mãos dadas, sem distinção de cor, credo, classe social. Todos tomados pela mesma euforia, confraternos do mesmo banquete, unidos no rito que parece nos levar às origens do teatro ocidental, os festivais helênicos (SCHECHNER, 2012). *ενθουσιασμός*, *Enthousiasmós*. *Performance*: “comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo” (SCHECHNER, 2012, p. 49).

¹⁰ Os limites deste texto não permitem avançar numa reflexão sobre a participação de canções na tessitura dramática, por isso apenas sugerimos a leitura de Jean-Pierre Sarrazac, *Poética do drama moderno* – de Ibsen a Koltès (2017) e o debate sobre o procedimento rapsódico.

Primeira ancoragem: o ser rapsódico e híbrido do teatro contemporâneo

Há décadas, a dramaturgia tem assimilado formas estranhas ao seu corpo, provocando a desconstrução do que entendemos por modo dramático. Tal modo é amparado pela ação dramática, por conflitos e trocas intersubjetivas entre personagens, desenrolados numa sucessão espaço-temporal (concepção aristotélico-hegeliana). Esse modelo, o mais das vezes pura abstração, tem sido desmontado mais explicitamente desde o final do século XIX, levando a uma nova compreensão de “drama”.

A *Odisseia* da Hiato é uma dessas provocações sobre a reconfiguração formal do drama, sobre o lugar do modo **dramático** nas criações teatrais contemporâneas. O diálogo dramático é restrito ao campo da simulação – como Penélope ao enviar mensagens de WhatsApp para Odisseu, sem qualquer resposta – ou da interação com o público, fazendo da plateia não só interlocutora, como também “personagem”, uma vez que não nos deixam esquecer que somos Odisseu, que é a ele / a nós que o discurso crítico é dirigido. Não há conflito dramático que deva caminhar até uma resolução, pois não há solução para o trágico humano, cujo desfecho inevitável é a morte. A ação dramática com começo-meio-fim é substituída pela performatização de dizeres, de vozes ficcionais (mitológicas e literárias), pessoais (dos atores e dos voluntários da plateia) e sociais (mulheres e homens e seus papéis historicamente definidos). Não conseguimos mais vislumbrar personagens agindo, mas sim essas vozes que são individuais e coletivas, simultaneamente. Enfim, o modo dramático é mais uma ausência do que uma presença na construção da dramaturgia e do espetáculo.

Grande parte de tal demolição do modo dramático se deve à adoção do modo **épico** desde o primeiro monólogo, no qual Aura Cunha se apresenta como não atriz, disposta a contar fatos de sua vida familiar relacionados ao abandono do pai. “Meu nome é Aura Cunha./ Eu não uso o sobrenome do meu pai./ Eu tenho 38 anos. Eu não sou atriz, sou a produtora da Cia. Hiato./ Hoje eu estou aqui

no palco para contar uma história sobre um homem complicado: meu pai.” (Cia. Hiato, linhas 3-6). Epicizar não é apenas assumir tom narrativo; é historicizar temas e formas. O abandono de Telêmaco e a necessidade de reencontrar o pai, de saber de suas andanças, deixam de ser um relato mítico para apontar as fragilidades de instituições como a família nuclear, organizada em torno do casamento e da definição de papéis: o pai provedor; a esposa dedicada, mãe e dona de casa.

Para essa historicização contribuem, sem dúvida, as inúmeras referências à Psicanálise e à Sociologia. Aura Cunha fala sobre Telêmaco, mas destaca o paralelo com a própria trajetória. O mito, na esteira das incursões freudianas, torna-se vereda para compreender a psiquê humana. Diz Aura, a narradora: “A jornada com que a *Odisseia* começa não é a de Odisseu, mas a do filho dele, Telêmaco,/ que tinha 3 meses de idade quando Odisseu foi embora de casa./ Telêmaco agora tem quase vinte anos e, sem notícias do pai, ele não consegue crescer/ e não se sente maduro o suficiente para ocupar o lugar do pai” (Cia. Hiato, linhas 50-53). E pouco mais adiante, explicita o paralelo entre ela, não atriz, e a “personagem” que representa/presentifica discursivamente: “Quando ele foi embora de casa, eu me mudei pro quarto dele, fui dormir no sofá cama, levei até umas trouxas de roupa./ Muitos anos depois, já depois de ter matado ele aqui, quando eu fui fazer a nossa velha e conhecida psicanálise,/ minha analista disse que eu tinha virado o marido da casa./ É, eu dormi com a minha mãe até os 18 anos.” (Cia. Hiato, linhas 111-114).

Aura Cunha é narradora do mesmo abandono sofrido por Telêmaco. Portanto, ao falar de si, fala de Telêmaco, fala da tradição de abandono das mulheres por seus companheiros, obrigando-as a se tornarem provedoras de subsistência material e afetiva a seus filhos. Sozinhas, como Penélope. Órfãos, como Telêmaco. Essa emergência de vozes individuais, íntimas, mas também coletivas, abre espaço para a manifestação de subjetividades, chave primordial do modo **lírico**. Todavia, não se trata de um derramamento de intimidades, mas sim de colocar o indivíduo na

arena social, de compreender a constituição e a manifestação da subjetividade como uma tomada de posição, sempre política. A voz da narradora anuncia uma nova forma de organização social, um já vivido e hoje sonhado matriarcado: “Teve uma vez que ele foi buscar umas coisas dele em casa. A gente morava na 714./ Minha mãe estava muito receosa com o estado mental dele./ Acho que ela estava com medo dele./ Ele chegou na porta de casa e tinha um clã de mulheres protegendo a casa daquele homem... que era meu pai.” (Cia. Hiato, linhas 121-124).

A convivência entre os modos dramático, épico e lírico não é, absolutamente, uma novidade trazida pelo teatro contemporâneo. A ousadia da cena contemporânea, incluindo a escrita dramatúrgica, é levar o hibridismo para outras searas, incluindo novos modos. Para a análise de *Odisseia*, queremos destacar os modos **performativo**, **interativo** e **metateatral**.

Em *Entre o ator e o performer – alteridades, presenças, ambivalências*, Matteo Bonfitto (2013) se debruça sobre algumas *performances*; porém, parte de seu raciocínio pode ser aplicado à análise de *Odisseia*, especialmente porque sua reflexão quer se alocar justamente no espaço “entre” o ator e o *performer*. Para mapear esse entrelugar, ele propõe três pares ambivalentes para pensar deslocamentos entre paradigmas: representação e apresentação; intenção e intensão; significado e sentido. Mais do que oposições, há entre esses pares, segundo o autor, uma mobilidade entre extremos de um *continuum*.

A realização da Cia. Hiato parece optar pela apresentação ao afastar-se da referencialidade e apostar na autorreferencialidade, que implica, inclusive, a metateatralidade; pela intensão, que “[...] envolve diferentes níveis de articulação subjetiva” (BONFITTO, 2013, p. 109) e inclui mais intensidade do que intenção; e pela evocação de sentidos, mais do que a proposição de significados. Para o autor,

[...] a produção de significado por parte do ator e do *performer* será associada [aqui] com a esfera da representação, portadora de

referencialidade, que envolve, por sua vez, a exploração de intenções. Já a produção de sentido será associada com a esfera da apresentação, portadora de autorreferencialidade, que envolve a exploração de intensões. De qualquer forma, tais polaridades devem ser vistas [...] não como instauradoras de dualismos, mas como extremos que constituem *continuum* (BONFITTO, 2013, p. 112).

Entre os polos desse *continuum*, ora o ator parece vestir-se de uma personagem, emprestar seu corpo e sua voz a Penélope, a Odisseu, a Atena, mas, num breve deslizamento, passa a falar em seu próprio nome, compartilhando suas vivências e experiências que, em lugar de míticas, são prosaicas. Isso se dá, por exemplo, no monólogo de Calypso/Luciana Paes, cujo foco é a narração de uma história frustrada de paixão entre a atriz, Luciana, e um ator chileno com o qual ela se relaciona na Grécia, justamente quando da estreia internacional de *Odisseia*.

Apesar da capacidade do teatro de se reinventar nesses tempos pandêmicos, ele continua sendo a arte da presença; o corpo em cena reitera sua potência de denúncia e resistência. É o que acontece no monólogo de Circe/Maria Amélia Farah, que faz do corpo uma arma de emancipação, invertendo a lógica machista de que a mulher é objeto de satisfação sexual do homem. Esse monólogo proclama o contrário, pois Circe/Maria Amélia é senhora do próprio desejo e das formas de prazer, ser anterior ao recalque, à moral, ao pudor. Não há tabu na ilha de Circe.

Os corpos dos atores ocupam o espaço central de representação e são duplicados em algumas cenas por meio de projeções, como no monólogo de Circe/Maria Amélia (figuras 4 e 5), cuja *performance* consiste, principalmente, em amarrar-se fortemente com cordas enquanto seu corpo nu se contorce, de modo ao mesmo tempo sensual e agônico, pelo chão. Diferente de Odisseu, que pede que o atem junto ao mastro do seu navio, imagem patriarcal e freudianamente fálica, Circe/Maria Amélia amarra a si mesma, encolhe-se à impotência aparente para experimentar, agora a fêmea, o prazer do canto das sereias. Na

experiência sexual, assim como no mito e na arte, “[...] jaz também a promessa de uma felicidade arrebatadora: poder ultrapassar os limites do eu, limites entendidos também como limitações que prendem e aprisionam” (GAGNEBIN, 2009, p. 33). Porém, aqui, o prender-se é sem dominação nem violência, deslocamento que marca a experiência estética.

Circe/Maria Amélia, com seu corpo dançante, faz-se gozo artístico, canta o canto das sereias. De acordo com Bonfitto (2013, p. XXIII), “[...] a função desempenhada pelo corpo como material relacional constitutivo da própria obra, visto como dispositivo psicofísico [que] inclui, obviamente, o aparato vocal”, seria uma das potencialidades comuns ao trabalho do ator e do *performer* e possibilita “[...] expansões e deslocamentos de um suposto Eu em direção a um suposto Outro.” (BONFITTO, 2013, p. XXII).

As cordas fazem o corpo de Circe assemelhar-se ao das sereias que tentariam encantar Odisseu e seus homens no próximo desafio marítimo, personificando a tradição da sedução traiçoeira que passa pela serpente de Eva, mas também – e principalmente – remetem às amarras impostas à sexualidade feminina por séculos. São a imagem de Odisseu atado ao mastro do navio para resistir à tentação representada pelo corpo feminino, do qual faz parte a voz, capaz de endoidecer gente sã. As cordas podem ser lidas como cintos de castidade, camisas de força, vestimentas repressoras, ditaduras da moda e da estética; enfim, tudo o que tem aprisionado o corpo e a alma de mulheres, estabelecendo o feminino como causa de perdição.

Figuras 4 e 5: Circe e o espelhamento do corpo feminino aprisionado



Foto: Grupo Iannis.



Foto: Sonia Pascolati. Curitiba, 2019.

Discursivamente, Circe fustiga o patriarcado, esfrega na cara da plateia o machismo estrutural. Ode ao instinto, ela provoca nossos desejos animalizando os homens, tal como ocorre na obra-fonte, embora a ironia envenene seu dizer de tal modo que a dimensão política da presença do corpo nos arrasta à reflexão. “Esse corpo que é tudo o que fizeram comigo, tudo o que sou agora” (Cia. Hiato, linha 1152), diz Circe, não pode pertencer a ninguém, a não ser a ela mesma. É um grito emancipatório.

O rito performativo de Circe é a reafirmação da construção do teatro e da vida humana, em seus movimentos de resistência a partir da presença do corpo, do corpo teatralizado na cena e do corpo cotidiano, especialmente o feminino, que tem de resistir historicamente ao apagamento: “A história vai me apagar./ A Circe vai ser só uma bruxa escondida numa ilha bem no meio do livro que conta a TUA [Odiseu, sociedade patriarcal] história. / Mas pra mim, uma história é só uma letra depois da outra, uma palavra atrás da outra. / Eu sou por trás das páginas. Eu sou entre as letras, entre as palavras...” (Cia. Hiato, linhas 1296-1299).

Quanto ao modo **interativo**, o fato de considerarmos essa criação da Hiato uma experiência cênica já diz muito de nossa perspectiva analítica. O teatro contemporâneo não aceita passividade por parte do espectador; ao contrário, exige dele uma participação ativa na produção de sentidos, ou, como preferimos afirmar sobre *Odisseia*, a presença sensorial e intelectual durante a experiência cênica. O espectador “[...] não permanece [...] em face da representação, pronto a analisar a partir dos signos; ele está no espetáculo [...], não faz uma análise (dramatúrgica e semiológica), ele se submete a uma experiência, a um impressionismo crítico, a uma atmosfera [...]” (PAVIS, 2017, p. 106-107).

O espectador – vale ressaltar que esse termo já não dá conta da dimensão participativa/interativa do receptor do teatro contemporâneo – deve “[...] experimentar *estesicamente* os movimentos do objeto percebido, ou seja, de seguir corporalmente o ator-dançarino em suas evoluções e o espetáculo em sua dinâmica” (PAVIS, 2005, p. 19), o que configura, de acordo com

Eugenio Barba (1992 apud PAVIS, 2005), o “pensamento-em-ação”. Embora não seja a regra da média do frequentador de teatro brasileiro, o receptor ideal da experiência cênica aqui analisada deveria ser capaz de “[...] sentir e explicitar as sensações e os movimentos de seus corpos, de perceber o pensamento-em-ação, o corpo dos *performes* e da performance como uma *auto-bio-grafia*, no sentido próprio, ou seja, como uma escritura do corpo do ator, tanto como do espectador, escrita que se inscreve por ela mesma na cena [...]” (PAVIS, 2005, p. 20).

A experiência estética, assim como seu processamento durante e depois do espetáculo, deve levar o público à reflexão, movimento desencadeado pela Cia. Hiato o tempo todo e por vários mecanismos, mas especialmente por fazer de Odisseu – isto é, a tradição, o pretense heroísmo, a luta contra a mortalidade – um espelho no qual devemos nos enxergar. Ao assumir uma perspectiva feminista, a Hiato desconstrói o texto-fonte e vira do avesso nossas percepções sobre as mulheres às quais pouco se dá voz no texto clássico. Como parte de um meio social, o espectador de *Odisseia* é confrontado com vários problemas sociais que estruturam nosso ser e agir no mundo, como o machismo, o racismo, o patriarcado, a violência sistêmica e simbólica, o totalitarismo e as guerras bélicas e ideológicas a serviço do capitalismo.

Odisseia não deseja mergulhar o espectador na ilusão, jamais, particularmente por se tratar de uma criação que mistura “[...] realidade e ficção, com [...] pessoas que não representam um papel mas se apresentam como elas mesmas, falando diretamente ao público a partir de sua própria experiência [...]” (PAVIS 2017, p. 106), portanto, constituindo, a partir daí, o modo **metateatral**.

A própria reescrita da tradição é metalinguística, na medida em que manifesta a liberdade da arte em repensar a si mesma. O teatro é capaz de reescrever nossa história? A história desses Odisseus heteronormativos, machistas, burgueses? Os momentos finais do monólogo de Penélope/Aline Filócomo abrem uma dupla perspectiva: a necessidade da reescrita, da mudança de ângulo de leitura da tradição, mas também a dificuldade de sairmos de nossa

zona de conforto ideológica para nos reinventarmos. Penélope vai desenhando, com seu discurso e sua presença, uma tentativa de escapar ao destino da fidelidade paciente e resignada a que foi relegada a personagem homérica. Ela se esforça, mas...

Eu não consigo.

Eu não consigo fazer esse final.

Eu não consigo dar esse final pra minha Penélope.

Mãe, vó, bisavó, tataravó... todo mundo viu, eu tentei...

eu juro que **eu queria que ela sáisse pela porta desse teatro** e nunca mais voltasse,

que ela fosse inventar a odisseia dela, do jeito dela,

uma odisseia onde ela pudesse tecer uma outra espécie de amor,

um outro mito,

um além dos nossos odisseus e das nossas penélopes...

mas toda vez que eu tento fazer essa cena,

tem alguma coisa, um fiozinho aqui dentro de mim que fica pedindo e quase implorando:

não vai, não vai, por favor, fica, fica!

E eu fico.

Mas a questão é que **eu também não consigo ficar e fazer o final** que o Homero escreveu pra Penélope.

Esse final que a gente vem repetindo há milênios.

Eu também não consigo. (Cia. Hiato, linhas 1918-1933. grifos nossos).

Nesse momento, ela chama um casal para “representar” Penélope e Odisseu (modo interativo) a fim de apresentar como seria a primeira noite após o retorno do grande aventureiro. Penélope/Aline Filócomo narra (modo épico) como seria essa primeira noite enquanto o casal da plateia deve realizar os gestos e expressões desse diálogo (modo dramático), proporcionando um espelhamento, uma *mise en abyme* (representação dentro da representação, modo metateatral). Nessa cena dirigida por Penélope/Aline Filócomo, Penélope apenas pergunta ao marido como foi a sua viagem, que ele narra longa e detalhadamente. Ela apenas ouve. Mas há alguém que lhe dá voz à sua revelia.

Amarrando a estratégia rapsódica de construção de *Odisseia*, entra em cena a terceira parte da carta de Marilena Cunha ao marido, na voz/presença de Fernanda Stefanski. O tom é de desapego, ao contrário da primeira parte da carta, acusatória, e da segunda, analítica. A enunciadora expõe uma tese sobre o comportamento do pai que abandonou a família e ainda não conseguiu se encontrar, se refazer. Entretanto, trata-se, flagrantemente, de uma tese sobre a sociedade brasileira: “[...] tuas indefinições estruturais” – diz Marilena Cunha ao ex-companheiro – “são consequência de uma indefinição em termos de classe social” (Cia. Hiato, linha 878). Esse homem é preto e pobre. Filho único de governanta – “Ora era empregada, ora patroa. Nem era empregada, nem patroa” (Cia. Hiato, linhas 881-882) –, espécie de mucama, evocando o final oficial da escravidão no Brasil. Embora pobre, teve padrinhos ricos e cresceu cercado de oportunidades. O sonho de ascender socialmente concretiza-se por dois caminhos: ser artista e garantir reconhecimento pelo trabalho.

Esse entrelugar ocupado pelo indivíduo, essa classe média brasileira que pensa pertencer à elite e não consegue se reconhecer pobre, é atravessado ideologicamente tanto por uma compreensão burguesa de sujeito, aquele que venceu pelo próprio esforço/trabalho, quanto daquele que percebe as contradições sociais, mas não age para transformá-las nem ao menos ao seu redor, para si mesmo. Temos sofrido na pele, no corpo, no Brasil, as consequências dessa falta de consciência de classe.

Terceira ancoragem: o eu é o outro e todos somos seres políticos

A primeira pessoa impera em *Odisseia*. Os atores contam suas próprias histórias; os espectadores também são convidados a narrar-se nos momentos de *Open Mic*. Mas, atrás do “eu” está o “nós”, fazendo do texto/espetáculo da Hiato uma escrita performativa que “[...] bebe na realidade e deixa transparecer em suas entrelinhas o real que conduz à criação artística” (GALANTE, 2020, p. 136). Mulheres que criam os filhos sozinhas, homens que

objetificam mulheres, corpos (femininos, masculinos, híbridos, ambíguos, que se negam à decifração/catalogação) acorrentados em grilhões morais e comportamentais, ansiando por liberdade: eis o real que emerge do ritual proposto em *Odisseia*. Comportamentos humanos apresentados como espetáculo tornam-se atos políticos, e se na Grécia Antiga o teatro servia aos interesses da pólis – portanto, ao coletivo, e não ao indivíduo – o teatro contemporâneo se abre para que o espectador se perceba como sujeito capaz de expandir-se para além dos constrangimentos sociais que cerceiam nossas liberdades de ser, estar, sentir, pensar.

Fios autobiográficos se entrecruzam a fios ficcionais na costura do espetáculo, lembrando, desde o primeiro verso da Telemaquia, a relação da palavra com aquilo que ela nomeia: “Meu nome é Aura Cunha.” Telêmaco/Aura assume um nome diferente do pai, Odisseu, que responde “Ninguém” ao ser questionado pelo Cíclope sobre sua identidade. Repete-se aqui um recurso, mas com emprego diferenciado daquele já engendrado pela Hiato em espetáculos como *O jardim* (2011) e *Ficção* (2012): um eu autoficcional e intertextual constituído por mazelas estruturais. Não mais uma odisseia feita por heróis, mas por sujeitos ficcionais que somos. Como Circe pergunta: “Quem é você quando ninguém te olha?” (Cia. Hiato, linha 1266).

Somos sujeitos ficcionais, porque também somos sonhos, acreditamos no caráter real de um eu que é ficção, um conceito, uma palavra. *Logos* que busca conter o *mythos*. Corpo que transborda em eu, porque sequer uno é agora: somos muitos odisseus em nossas aventuras diárias, erros, acertos. Entretanto, a autorreferencialidade existente na *Odisseia* não se limita a uma consagração de um eu empírico; ao contrário, ela começa nesse eu individualizado, embora universal, condição humana de ser/estar abandonado no Universo, esquecido pelos deuses que sonham a eternidade. A memória individual logo desemboca em uma memória coletiva que, diferente do retorno à mimesis mágica recalcada por um gesto violento da

qual falam Adorno e Horkheimer (1985)¹¹, encenada pelo fascismo e que hoje tão clara e novamente se desenha, faz-se esteticamente, falando daquilo que se quer esquecer para justamente evitar o esquecimento dos fatos, a repetição dos erros, dos grandes traumas da humanidade.

Se, por um lado, temos os monólogos de Telêmaco/Aura e Calipso/Luciana, que revelam um eu referencial intertextualmente relacionado aos episódios narrados na *Odisseia* de Homero, por outro, os monólogos de Circe/Maria Amélia e Atena/Paula Picarelli apontam a duas perspectivas mais universais, ambas passíveis de leitura psicanalítica: Circe como não repressão, utópica mulher que experimenta a libido mais originária; Atena com uma discussão sobre as consequências de uma gênese violenta da nossa razão. Uma vez sendo fruto de uma natureza sexualmente violenta, o recalque eclode em um retorno messiânico do mito, no qual estão totalmente diluídas as fronteiras entre realidade e ficção, entre verdadeiro e falso.

Longe de qualquer comparação, mas, se esse retorno bárbaro à mitologia parecer exagerado, basta pensarmos nestas palavras de Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 64): “Ora, as dificuldades da luta contra o fascismo também tiveram a ver com essa propensão funesta dos teóricos de esquerda em julgar a ideologia nazista mítica, irracional, primitiva, portanto, sem sérias expectativas de sucesso.” Ora, não é praticamente essa a nossa atual situação? Em 2006, data da primeira edição da obra da pesquisadora, não sabíamos ainda o que seria o Brasil em 2021, momento da escrita deste ensaio. A criação de termos completamente incoerentes, como “cristão armamentista”, “manifestação por AI-5”, “arte conservadora” e, a mais recente, “médico pró-ciência”, não é fruto de pseudoconceitos, “pseudovalores míticos, clássicos e

¹¹ Para não nos aprofundarmos na *Dialética do esclarecimento*, podemos citar dos próprios autores uma brevíssima síntese: “Em linhas gerais, o primeiro estudo pode ser reduzido em sua parte crítica a duas teses: o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 15).

patrióticos, e sua recusa da razão moderna e cosmopolita [...]” (GAGNEBIN, 2009, p. 64)?

“Uma coerção”, continua Gagnebin (2009, p. 65), “mais ferrenha ainda, pois da coerção da própria razão como poderá a razão se liberar?” O discurso de Atena/Paula Picarelli se dá justamente mostrando os impactos de uma perspectiva da razão iluminista¹² que, uma vez emancipada, “possa ser reduzida com sucesso à mera racionalidade instrumental da lógica da aniquilação” (GAGNEBIN, 2009, p. 71). Atena/Paula pergunta:

Pensa no seguinte cenário:

Você é o chefe de uma embarcação que vai atingir 6 pessoas desprevenidas num deck.

Você tem a chance de evitar a tragédia com uma manobra que leva o navio para outra ponta do deck, onde ele atingirá apenas uma pessoa.

Você mudaria o trajeto, salvando as 6 e matando 1?

Mudaria, não mudaria?

Todo mundo concorda que é melhor salvar 6 pessoas ao custo de uma. É a ética de escolher o mal menor.

Mas, se juntar uns zeros, se multiplicar o número de pessoas por 1 milhão,

you salvaria 6 milhões matando um milhão de pessoas, e a gente já tem uma guerra (Cia. Hiato, linhas 1361-1369).

A partir daí, Atena/Paula lembra como a maioria dos alemães era pacífica, como também o era a maioria dos russos e dos chineses. Mesmo assim, acumularam 60 milhões, 20 milhões, 70 milhões de mortos. “A maioria pacífica também não conseguiu

¹² “Contra a crença mágica em ações dos deuses ou da natureza tramadas contra ou em favor dos pobres humanos, o Iluminismo promove a soberania do sujeito autônomo que conhece e age graças à espontaneidade da razão e à legislação do entendimento. Mas o fim dos deuses se reverte na adoração de um novo ídolo, o sujeito soberano, mestre de si mesmo, dono da natureza e senhor dos seus semelhantes” (GAGNEBIN, 2009, p. 89).

salvar os 438 mortos na ditadura militar no Brasil” (Cia. Hiato, linha 1400).

Os brasileiros são os reis do disfarce.
Não violentos, se julgam pacíficos
mas foram o último país do mundo a acabar com a escravidão.
Quem você é? Onde você está?
Entre os 85% dos pacíficos irrelevantes, ou entre os 15% dos que
agem? (Cia. Hiato, linhas 1403-1408).

O trauma, antes localizado no seio da família e na experiência amorosa, agora ganha contornos políticos. Trata-se de um trauma histórico, não mais individual, mas coletivo enquanto humanamente universal. “A instância ética, que nasce da indignação diante do horror, comanda, pois, sua elaboração estética” (GAGNEBIN, 2009, p. 74).

Odisseia parece lembrar que a luta da vida é uma luta perene “[...] contra o esquecimento e o recalque, isto é, lutar igualmente contra a repetição e pela rememoração [...]” (GAGNEBIN, 2009, p. 79). Esta nos possui, ao mostrar que possuir não é mais dominar, alterando a relação entre sujeito e objeto. Possuir é “muito mais atingir, tocar, e ser atingido e tocado de volta” (GAGNEBIN, 2009, p. 80).

A finitude, nossa margem definitiva

Uma experiência cênica tão profunda não poderia se encerrar de outro modo que não nos colocando, mulheres e homens do século XXI, diante de nossa verdade mor: somos finitos, tal como o eram os grandes heróis dos tempos mitológicos, odisseus e penélopes, calipsos, telêmacos, pandoras e cassandras. Édipos, narcisos. “Por fora, todos eles parecem um desastre,/ mas somos tão delicados./ Olha de novo.” (Cia. Hiato, linhas 2000-2002). Teatro não é olhar de novo pela primeira e única vez? Somos finitos, heroicos e trágicos. A metáfora escolhida para materializar essa finitude é uma contagem regressiva: “Em 3 minutos, uma peça de teatro [sic] que você assistiu vai desaparecer” (Cia. Hiato, linha 2009); seria um ínfimo minuto

para cada ato do espetáculo? Ou para cada canto da *Odisseia* clássica? Não é um breve minuto a nossa vida diante da História, do Tempo? Passa tão rápido... “Milhares de dias, e nós ainda de tênis. E nós ainda tentando.” (Cia. Hiato, linha 2015).

Figura 6: Cena final. Contagem regressiva.



Foto: Ligia Jardim.

A complexidade e a contradição humanas também fluem nesse rio do tempo: “Em 70 anos, o amor vai ter comido todos os que estão aqui hoje, ou pelo menos como os conhecemos, todos esses odisseus./ E também os nossos sonhos e esperanças, e dores, e lutos,/ mas um copo de porcelana ainda vai estar intacto.” (Cia. Hiato, linhas 2020-2022). A pequenez humana diante do tempo, o inexorável, diante do qual só se podem deixar rastros, a marca de uma mão na caverna de Chauvet-Pont-d’Arc, *selfies* postadas no Instagram... E nós, os pequenos odisseus, magnetizados pelas ondas do mar (imagem de fundo do relógio digital), que nos lembram do movimento incessante do universo, movimento do qual somos meros coadjuvantes. “Em 750 anos, talvez alguém encontre um *pen drive* com imagens de Van Gogh,/ um poema do João Cabral de Melo

Neto e algumas fotos do seu último feriado na praia” (Cia. Hiato, linhas 2029-2030). Tudo são rastros apagáveis como a memória, efêmero como o agora. “Daqui a 8 mil anos, quando os filhos e os filhos das filhas das filhas nos encontrarem aqui./ O que eles vão saber?/ Esse cheiro eles não vão sentir” (Cia. Hiato, linhas 2033-2035).

Todavia, pequenez e finitude não nos eximem de tomar posição diante dos costumes, da moral, das interdições a que somos submetidos, dos desmandos da classe política, da exploração descarada do capitalismo. Seguindo o conselho da enunciadora da carta que rapsodicamente costura os três atos da experiência cênica, temos de reconhecer as determinantes sociais de nossas experiências pessoais, assim como nossa responsabilidade individual diante dos cenários históricos: “Esta luta é muito maior. Não é sua – individual. Ela é social. E também individual, eu creio. Comece por você. E dá exemplo aos cidadãos desta merda de país” (Cia. Hiato, linha 932). Sendo humanos, somos ciúmes, gentileza, ganância, bravura, coração partido. Frutos “da nossa fúria e do nosso amor – é tudo tão antigo.” (Cia. Hiato, linha 2041).

Enquanto isso, nós ficamos aqui, esperando. Tá quase acabando.
Fomos feitos pra acabar,
A gente sabe disso.
Mas a gente continua tentando permanecer.
É isso que nos faz ridículos.
É isso que nos faz heroicos. (Cia. Hiato, linha 2042-2047).

Referências

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
BARBA, Eugenio. Théâtre eurasien. In: PAVIS, Patrice (org.) *Confluences- Les dialogues des cultures dans les spectacles contemporains*. Paris: Saint-Cyr, 1992.

- BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer – alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2013.
- CIA. HIATO. *Odisseia*. Texto inédito.
- DESHAYS, Daniel. *50 questions pour une écriture du son*. Paris: Klincksieck, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GALANTE, Camylla. *Matéi Visniec: alegorias, ritos, espetáculos e performances*. Tese- Doutorado em Letras. 2020. Programa de Pós-Graduação em Letras, Cascavel: UNIOESTE, 2020.
- HOMERO. *Odisseia*. 3. ed. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014. Edição bilíngue.
- MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega: o mito em cena*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SCHECHNER, Richard. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Seleção Zeca Ligério. Tradução Augusto Rodrigues da Silva et al. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

**Escritas e usos dos corpos, autoficção e decolonização:
somos todos filhxs de Medeia!**

Martha Ribeiro

[...] nos dirigimos aos inconscientes que protestam
(DELEUZE)

[...] eu, Antonin Artaud, sou meu pai, minha mãe
(ARTAUD)

José Gil no livro *Em busca da identidade, o desnorte* faz a seguinte pergunta: “Como se formam as subjetividades?”. O interesse na pergunta se mostra fundamental para a compreensão do poder dos afetos no projeto de refazimento do corpo, de sua insurreição e potência em criar novas subjetivações que promovam levantes em resposta aos agenciamentos de uma perversa biopolítica necrófila. Gil vai explicitar, de forma clara, a complexa engenharia das forças internas e externas na formação e produção das subjetividades. Referindo-se a Foucault, o autor diz que a subjetividade é uma força de auto-afecção; no entanto, “essa força é induzida no sujeito a partir de fora” (2009, p. 23). Trata-se de um processo de dobragem de forças vitais, internas e externas ao indivíduo.

A perspectiva da afectibilidade dos corpos foi estudada por Spinoza em sua *Ética*, alertando-nos sobre os bons e os maus encontros, produtores de alegria ou de tristeza, aumentando ou diminuindo nossa força vital. Diante disso, se faz necessário pensar, antes de tudo, no corpo, em suas dores, em seus encontros, para buscar na autoficção e nas narrativas íntimas o dispositivo processual de decolonização do sujeito, visando a um refazimento do corpo.

Entendo essas narrativas íntimas como um laboratório radical de subjetividades, pois é na invenção que podemos habitar o inabitual e afirmar o poder da vida como arte, como criação, no enfrentamento às forças que tentam expropriar e extorquir a vida. Como afirma Pelbart, a partir de Nietzsche e Deleuze: “um corpo não cessa de ser submetido aos encontros, com a luz, o oxigênio, os alimentos, os sons, as palavras cortantes. Um corpo é primeiramente encontro com outros corpos” (p.62-63).

Antonin Artaud, em toda sua obra, denunciou tal incorporação de forças na formação das subjetividades. Essas forças externas ao indivíduo, agenciadoras do corpo, forças do sistema político, social, cultural, econômico (e dos sanatórios), configurados no “deus ladrão” artaudiano (responsável por uma “palavra soprada” que rouba, antes de nascer, todos os pensamentos singulares), formam o duplo de Artaud, ou a “dobra” do processo de subjetivação. A subjetivação seria, conforme nos diz Gil, essa incorporação de forças: “[...] entre um sistema institucional de poder e de saber e as forças do homem livre estabelece-se uma relação, de onde resultará uma captura das forças do indivíduo pelas forças do sistema” (Ibid., p.23). Isso Foucault nomeara como biopoder, literalmente poder sobre a vida.

Claro que nem tudo será absorvido pelo corpo, nem tudo lhe será permeável, mas o que se configura na fala de Gil e de Artaud, de extrema importância para pensar a autoficção como um dispositivo decolonizador, é a constatação da captura da força vital do sujeito por um complexo sistema político e social, de extorsão da vida. Então, como resistir e combater essas forças? Qual o poder do corpo diante dessas forças? Ou, o que pode um corpo? Se um corpo não existe sozinho, mas na relação com outros corpos, logo seu poder está em afetar e ser afetado. A pergunta inevitável surge, ou deveria surgir: quais emoções sentimos diante de um corpo? E por quais razões?

O espaço biográfico e autobiográfico tem, notadamente a partir dos anos 90, invadido os palcos, propondo novos arranjos de escritura e de cena. Um desejo pela intimidade compartilhada tem

lançado artistas a propor histórias encenadas de si mesmo, abrindo o debate para reflexões éticas, superando o interesse estético formal. Ficam à margem as grandes histórias, as grandes narrativas ficcionais; entram em cena histórias de intimidade, documentos vivos e propostas de invenções de si.

Essas pequenas histórias, documentais, biografias e/ou ficcionais, fazem, além de um curto-circuito de percepção no espectador, emergir uma nuvem de afetividade que instala um “comum” feito de singularidades. Uma espécie de estranheza amorosa que se instala no encontro entre corpos diversos e suas diferentes urgências. Um corpo intensivo nasce do encontro com outros corpos, no entre corpos, contra a hegemonia de um sistema produtivo racionalizante e nada democrático. Essa intensidade nos conecta pela via da empatia, por nossa comum fragilidade diante da morte, da dor, da perda e da possibilidade do fracasso que ameaça todo convívio. Em outras palavras, essas narrativas de intimidade, inventadas em maior ou menor grau, nos fazem conscientes de que somos sujeitos fraturados, mas que, apesar de tudo, estamos vivos. E toda vida pede uma narrativa.

Sobrepondo público e privado, realidade e ficção, transfigurando a cena para um além de si mesma, cada vida particular encenada se estabelece como sintoma de nossa inquietude existencial: quem, ou o que somos nós? Invenção de um corpo potente, ou de um corpo reprodutor de automatismos? Há, por trás de nossas escolhas, um autor que escreve por nós, que nos sopra palavras sem carne? Na ideia de inquietude existencial, lembramos Antonin Artaud, as denúncias e provocações que fez à nossa servidão aos órgãos disciplinares, ao arbitrário senso de normalidade imposto pelo sistema de representação, em suas estratégias biopolíticas: poder sobre a vida, sobre o que produzimos de imaterial, especialmente nossos afetos. Nossa hipótese é pensar a autoficção como uma fala livre, um dispositivo de experimentação biopotente para, no encontro, decolonizar corpos e afetos.

Nem todo encontro é alegre, nos diz Spinoza; alguns encontros diminuem nossa força vital. Entretanto, é fundamental e necessário aceitar nossa vulnerabilidade às forças, assim como é necessário certa permeabilidade às forças, pois um corpo blindado é um corpo que renunciou à vida: viver é em certa medida ser passivo, ser permeável ao atravessamento das forças, dos afetos, inclusive os tristes. Um corpo anestesiado é um corpo morto.

A angústia de ser forçado a habitar um corpo anestesiado foi vivenciada de forma muito intensa por Artaud: primeiro, na crítica que fez ao teatro de sua época, que considerava desvitalizado, desencantado; segundo, na experiência extrema e radical vivenciada por ele nos sanatórios, nos eletrochoques, e principalmente nas ameaças de lobotomia. O medo de perder a força de afetibilidade do corpo, que dá ao corpo seu poder de gênese, que o torna capaz de seu próprio refazimento e transmutação, reverberava de maneira profunda em seu corpo tantas vezes quebrado. A ameaça de desaparecimento do poder do corpo (de afetar e de ser afetado) é o assassinato do corpo sem órgãos – definição artaudiana para um corpo-afeto intensivo, um corpo vibrátil.

Destruir ou apagar o mapa de afetos, cartografia pulsante do corpo sem órgãos, é quebrar o corpo, é separar o corpo-organismo do corpo sem órgãos, reduzindo a vida à dimensão biológica. A morte do corpo sem órgãos é a perversão extrema de uma morte em vida, arrastada para o umbral da morte. A violação e colonização extrema do corpo se dá no processo de mantê-lo numa sobrevivência, reduzindo-o ao funcionamento de seus órgãos, à sua dimensão orgânica, incapacitando-o à criação, retirando sua voz, desqualificando sua língua, impedindo sua representação. O que resta nessa economia do uso dos corpos pelo biopoder, dessa violência extrema sobre a vida, é o corpo fantoche, o corpo-zumbi.

Somamos à reflexão uma fábula: uma imagem assustadora que imprime, metaforicamente, a força devastadora do regime de um biopoder contemporâneo. As formigas do gênero *Camponotus*, residentes das florestas no Brasil, Tailândia e África, perdem sua capacidade de orientação ao serem inoculadas por um fungo

parasita *Ophiocordyceps unilateralis*. De três a nove dias, esse parasita se desenvolve dentro do corpo da formiga, para, em seguida, no momento certo, dominá-la, fazendo-a mudar completamente sua rota, perdendo-se de sua comunidade. A formiga, vagando como um zumbi, colonizada pelo parasita, obedece às ordens do fungo, vivendo uma morte em vida. A formiga, reduzida a um corpo autômato, encontra finalmente a morte somente ao encontrar uma ambiência perfeita para a proliferação do fungo-colonizador.

Podemos dizer, por analogia, que essa é a última consequência do biopoder: a necropolítica. Como a formiga colonizada, as forças que incidem sobre a vida humana, o biopoder contemporâneo, têm como tarefa extorquir nossa força vital, nossos desejos em sua nascente e nossa vitalidade social, produzindo uma desfiguração do corpo que impede o nascimento dos embriões de futuro, fundamentais para todo recomeço de vida. O corpo reduzido aos órgãos é um corpo autômato, um corpo servil, quebrado, impotente:

[...] estamos todos reduzidos ao sobrevivencialismo biológico. Estamos todos à mercê da gestão biopolítica, cultuando formas-de-vida de baixa intensidade, submetidos à mera hipnose, mesmo quando essa anestesia sensorial é travestida de hiper-excitação (PELBART, Op. cit., p. 61).

Por outro lado, temos um corpo que se levanta contra toda essa servidão aos organismos de poder, um corpo que não aguenta mais ser colonizado e arrastado para esse estado de sobrevivencialismo, um corpo que não aguenta mais esse estado anestesiado. Falamos do corpo desejante, do corpo sem órgãos, do corpo obra de uma crueldade no sentido artaudiano, corpo atravessado pela vida, revestido por uma aura de afetividade, pura intensidade: um corpo biopotente. Um corpo capaz de se refazer através das forças que o atravessam, inventando novas conexões e liberando novas potências para que a vida persevere, não como sobrevida, fundamentada no ressentimento, mas como afirmação da vida, isto

é, da necessária transfiguração que emana do poder de afectibilidade do corpo.

Tanto o biopoder quanto a biopotência perpassam o corpo, transfigurando-o; todavia, há uma profunda diferença entre as transmutações. No biopoder, como vimos na fábula da formiga-zumbi, a decomposição do corpo se dá por uma manipulação da vida, por um poder externo de extorsão da vida, um poder colonizador. A biopotência, que é a potência da vida, se dá na ordem do desejo, de uma transfiguração dada pela pulsão: transmutação de um corpo inventor, autopoietico, que se experimenta, um corpo não blindado, poroso às forças internas e externas que o atravessam (mas não a todas, indiscriminadamente): “Como se por um lado houvesse as potências da vida, que precisam de um corpo sem órgãos para se experimentarem, e por outro lado estivesse o poder sobre a vida que precisa de um corpo pós-orgânico para anexá-lo a sua axiomática capitalista” (PELBART, op. cit., p.).

Em suma, falar do corpo é pensá-lo como um campo de batalha de forças que o atravessam. A resposta ao biopoder, nesse sentido, é a biopotência. Importante ressaltar, junto à Suely Rolnik, que a resposta biopotente não é da ordem de uma reatividade, que indicaria um sujeito em bloco, blindado, colonizado e triste, incapaz de escutar o alarme vital e reagir afirmativamente: A reatividade é contrária à pulsão. Estamos diante de dois tipos de micropolítica do sujeito: a ativa e a reativa. A micropolítica do sujeito em processo afirma a vida em sua vital potência de transmutação. É uma micropolítica ativa, de um sujeito que se põe em obra, num processo de refazimento constante. O corpo sem órgãos de Artaud é esse dispositivo das afectibilidades, que traça o que eu chamo de mapa de afetos, cartografia onde se inscreve um corpo ativo e passivo ao mesmo tempo, um corpo vibrátil: uma cartografia nômade onde nascem, por todo lado, novos embriões de futuro, isto é, novas formas de vida, que ultrapassam os agenciamentos e os organismos de poder, os cálculos e a economia dos corpos. Ser permeável ao que nos acontece, ao acontecimento, impede a conservação de formas mortas: “O poder

sobre a vida e as potências da vida. São como o avesso um do outro” (PELBART, op. cit., p.).

Não é suficiente denunciar os maus encontros, não basta revelar as opressões e o sequestro da vida pelas forças hegemônicas do “sistema capitalístico-racionalizante-branco-falo-ego-cêntrico” (Rolnik). Não basta combater um inimigo externo, sem nome próprio. É necessário reconhecer as formas violentas de colonização do pensamento e o inimigo que introjetamos dentro de nós, que nos rebaixa e nos rouba as palavras. Como combater esse inimigo?

Penso que uma das estratégias, a partir da invenção teatral, é criar um território de forças entendendo o corpo como um campo de contradições. Perceber o corpo em sua porosidade, onde se processa uma absorção seletiva e tácita que, sem dissolver as contradições, inscrevem-nas numa paisagem conflituosa e biopotente: um ecossistema de lutas, alianças, filiações e conexões subterrâneas. A autoficção e as narrativas de intimidade inscrevem os corpos num cenário limítrofe de desbordamento entre ficção, invenção e vida, assumindo o conflito das forças contraditórias que nos atravessam como um desafio dramaturgico. São narrativas estratégicas para um processo de decolonização dos afetos, do corpo. Elas abrem um campo de resistência à captura epistemológica e simbólica do sujeito por nos devolver a palavra, por nos permitir falar numa língua própria, na inscrição de uma coletividade, na invenção de uma fala livre.

O teatro, com seu pensamento próprio, pode ser um dispositivo, uma condição metodológica para a decolonização dos nossos corpos. Quando digo pensamento próprio, quero dizer que o teatro pensa o mundo através da invenção e da montagem, experimentando essa invenção, sua teatralidade (linguagem) e performatividade (presença e exposição) no mundo: “[...] partilhar em vez de economizar, em conversar em vez de calar, em lutar em vez de sofrer, em celebrar as vitórias em vez de invalidá-las, em se aproximar em vez de manter a distância” (COMITÊ INVISÍVEL, op. cit., p. 61). O teatro é uma arte do encontro, e encontro é acontecimento. Mas nem tudo que se faz no teatro é de fato um

encontro, pois encontro se dá numa experiência que produz transformação. O teatro que serve ao reconhecimento e às opiniões dominantes é um teatro servil, colonizado; é um teatro que não produz encontro.

O modelo fabular clássico, como o drama naturalista, se organiza sobre modos de fazer, sentir e dizer, produzindo representações sobre o outro sem levar em conta, justamente, o outro, a “outridade” e seus saberes. A organização arbitrária do sistema de representação constrói um determinado “retrato” do outro, um recorte inteligível, dominante e nada ingênuo, reproduzido numa organização estética, num modo sensível e perceptivo de objetivação, fetichização e separação dos corpos. Produzindo uma espécie de visibilidade segregadora, ou melhor, de apagamento do outro, pelo determinismo e rebaixamento social, o próprio sistema de arte satisfaz um complexo poder político-social que incide sobre a vida: o biopoder.

Essa organização estética que se pretende espelho de uma realidade objetivada (realidade essa construída para agradar as opiniões dominantes) reduz a complexidade da vida e dos corpos em sofríveis caricaturas, reproduzindo saberes e distribuindo lugares de modo servil a uma sociedade-organismo dominante. O que se vê nesse modelo de composição fabular é a reprodução de uma ideia de mundo e de sociedade construída nas bases de uma civilização colonial-capitalística-cristã utilitária e estratificada. No pragmatismo funcional de nossa civilização, os corpos devem servir a uma determinada função, possuir uma utilidade dentro da cadeia produtiva, servindo ao funcionamento desse organismo, sob suas bases e regras.

Essa reprodução incessante e maquínica de retratos validados e de corpos-objetivados funciona como detratadora da diversidade e da complexidade humana. Esse tradicional sistema de representação, que não reconhece a singularidade do outro e seus saberes, produz corpos subalternos, colonizados. Essa “outridade” estrangeira é capturada, domesticada, triturada e organizada disciplinarmente por esse sistema, a que servimos

voluntariamente, inconscientemente. Nossa servidão voluntária ao sistema disciplinar já foi denunciada por Étienne de La Boétie (1530-1563) no século XVI, no famoso “Discurso da Servidão Voluntária”, que nos provoca a pensar a servidão como uma doença, um mal coletivo que atinge nossos corpos tornados dóceis.

Corpos dóceis e disciplinados permanecem alienados de si, da sua força vital, dos seus corpos desejantes, estando blindados a todo encontro. São corpos que servem de forma maquínica a um desejo que lhe foi soprado. Um desejo fabricado artificialmente por um complexo sistema biopolítico que finge nutrir o deserto de vida escavado por esse mesmo organismo, de que fazemos parte e a que servimos gozosamente. O sistema fabrica ilusões ao mal-estar que sentimos, despejando artefatos luminosos e sedutores para o consumo imediato, de modo a anestesiá-la dor de uma ferida permanentemente aberta e que se aprofunda nos corpos: a consciência de nos sabermos fraturados.

Apartado da vida, nossos corpos dóceis simulam estratégias para perseverar e continuam, como zumbis, a caminhar sobre a terra, devorando o outro, mas não de forma antropofágica, potente, como foi pensado por Oswald de Andrade. Os corpos zumbis, alienados de si, são os soldados do sistema. Tristes corpos que, não possuindo uma narrativa para seu sofrimento, apenas seguem devorando a vida ao seu redor, devorando a própria nascente de toda vida que deseja germinar. Na organização sistemática do capital, renunciar ou protestar contra o sistema disciplinar seria um ato de loucura; por isso a importância dada à disciplina, à normatização dos corpos. É isso que garante a estrutura do sistema.

Voltando ao modelo de representação que institui na cena retratos servis, apagando ou encarcerando os corpos que protestam, reproduzindo a barbárie – o genocídio mascarado de civilização –, pedimos licença para uma metáfora que talvez ilumine o grau de violência que o sistema colonial-capitalístico-cristão impõe ao desejo: como seria forçar uma goiabeira a produzir jabuticaba, como condição de ser aceita na floresta? O organismo

cultural, político, social e econômico é justamente a foice que devora a diversidade de uma paisagem.

Se a biopolítica busca anestesiá-la ou controlar a dor de uma ferida permanentemente aberta e que se aprofunda nos corpos, é justamente para simular a existência de uma ordem social pactuada em consenso. Jogando para debaixo do tapete o mal-estar que sentimos diante de uma vida que não vale ser vivida. Impedindo o nascimento de novos embriões de futuro que possam provocar uma desordem, ou uma insurreição dos corpos.

Frente ao mal-estar algo de muito poderoso pode acontecer: a invenção de um modo de vida que possa desandar o avanço do servo de deus (segundo Artaud), impedindo o controle do real em prol de uma realidade dominante. É justamente essa força afirmativa da vida – a invenção – que a autoficção e as narrativas de intimidade podem impulsionar. Como sabemos, o teatro sempre buscou desarmar as armadilhas e ilusões que visam a contornar ou colocar para debaixo do tapete o mal-estar. O teatro se constrói no mal-estar, no conflito e na desobediência. A pergunta de como enfrentar o mal estar, sem apagá-lo ou silenciá-lo, só pode ter uma resposta: habitando-o. Não fazendo do corpo um corpo-fantasma ou um corpo-blindado, mas um corpo vibrátil. Entrar nesse espaço onde se articula o mal estar. Não negar nossa vulnerabilidade às forças, para usar uma expressão de Rolnik, e buscar novas estratégias que nos conectem de forma mais afetiva, sem dominação e sem submissão, de uma forma mais amorosa. Buscar zonas de contato, de fricção entre as contradições, sem dissolvê-las, nem pacificá-las. Não existe pacificação no terreno instável das potências. Falar em pacificação é estabelecer o poder como medida de economia das forças. Em outras palavras, entendo as narrativas de intimidade como um dispositivo potente para a construção de novas relações com a dor, para resistirmos, para re-existirmos. Ouso dizer que o teatro em sua relação com o real, no biodrama e na autoficção, busca fazer do real intimidador “um imperativo aberto à possibilidade de uma emancipação” (BADIOU, 2017, p. 12).

“Vidas cafetinadas” (para usar um ótimo termo empregado por Rolnik), despossuídas e blindadas a todo encontro e à experimentação de si são sobre-vidas conformadas a modelos de pensamento, ideias de mundo e a corpos sociais determinados. Os processos autoficcionais nos parecem ser uma via promissora para a construção de novas cartografias de afeto e linhas de fuga que nos ensinem a nos “juntar”, não por identificação, mas pelo que é estranho a nós. Uma forma de resistir aos agenciamentos e às práticas coloniais, na abertura de um horizonte para novas insurgências.

A cena autoficcional, como invenção ou re-invenção da intimidade, provoca na paisagem teatral um além, um transbordamento que rompe com as estruturas da representação, do espetáculo, numa virada ética. São narrativas que possibilitam um espaço de abertura para uma complexa e diversa rede de afetos que se conectam a uma experiência de amor ao que nos é estranho. O teatro autoficcional lança os dados para a denúncia de toda a arbitrariedade dos processos de subjetivação pelos quais estamos sujeitos ao propor seus próprios agenciamentos. Ouso dizer que o teatro pode fazer o real funcionar como um imperativo aberto à possibilidade de uma emancipação.

Trata-se, aqui, da invenção como dispositivo para criar uma nova ambiência, um espaço de relações inusitadas. Experimentar o experimento, conclamava Hélio Oiticica nos anos sessenta, dizendo que só o que existe é “o grande mundo da invenção”. Essas estratégias de invenção da arte e da vida são uma resposta ao discurso imperativo da violência, um levante contra toda extorsão da vida, é a busca por uma palavra livre que ainda possa nos unir na complexidade do contraditório.

Algumas cenas e espetáculos que assisti no teatro me parecem apontar para uma tentativa de decolonização dos corpos. Trago uma dessas cenas, não para buscar verificação, confirmação ou reiteração do que escrevi até agora, mas para dizer que todo esse campo inefável e fugidio que busquei explorar neste ensaio necessita de uma imersão na concretude material da cena, analisando seus efeitos e procedimentos, de forma a enfrentar

aspectos da cena contemporânea pouco indagados nos estudos teatrais e nas análises críticas brasileiras, como os afetos.

O espetáculo “Filhos de Medeia” (2019), dirigido por Marco André Nunes, com texto de Carolina Lavigne, sugere, pelo título, um certo “trocadilho” com o famoso mito da lendária Medeia, que matou os próprios filhos para se vingar de Jasão, seu ex-amante e marido infiel. De maneira jocosa, poderíamos perguntar: se os filhos de Medeia estão mortos, como poderiam engendrar alguma ação? O espetáculo não se trata, absolutamente, de dar voz aos mortos como uma estratégia dramatúrgica da autora ou do diretor para retomar ou mesmo atualizar o mito, contemporaneamente. Nem tampouco se reduz à mera retórica. O que gostaríamos de destacar é, justamente, a mudança de perspectiva ética deflagrada pelo espetáculo, que belamente dá às costas ao mito, à construção estética do trágico, insinuando como construção uma “história sobre nada”.

No lugar da ação, sobressai um estado desinteressado, uma clandestinidade consciente que, ao reduzir radicalmente o sentido da fábula original, potencializa aquilo que aparentemente não teria importância para o desenvolvimento do mito grego: os objetos inertes, os corpos dos atores que dançam de maneira singular, o espaço/ambientação cênico que sugere um depósito ou porão abandonado e, principalmente, o cruzamento com narrativas de intimidade, biográficas e documentais dos próprios atores. A montagem, que não se organiza pelo sistema tradicional de ação, evoca uma “palavra muda” (Rancière). A palavra muda interrompe o mito para fazer retornar o grito inaudível dos corpos subtraídos – os herdeiros não paridos de Medeia e seus corpos impróprios: corpos negros, corpos LGBTQI+, corpos de mulheres e artistas periféricos que o sistema colonial capitalista empurra para dentro de um porão, um não lugar, negando seu nascimento, sua presença e sua representação.

“Filhos de Medeia” tematiza esse não lugar, a “coisa alguma” (conforme o sistema de representação), denunciando o perverso sistema biopolítico de apagamento de certos corpos e emudecimento das vozes dissonantes. Os filhos abortados da

sociedade, à margem de uma cultura moderna ocidental “antropo/branca/falo/ego/logo/cêntrica” (Rolnik), se colocam de pé contra os agenciamentos do sistema de representação que, há séculos, os imputa culpa por seus corpos “desajustados” (para mais facilmente os punir, dominar e desqualificar).

A palavra muda em “Filhos de Medeia” se conecta com forças que extrapolam a experiência perceptiva e identitária do sujeito que olha e nos aponta uma possível estratégia de decolonização do inconsciente, como nos incita a pensar Suely Rolnik. São corpos não normativos, ou melhor, intensidades que na representação intensificam uma presença não hegemônica, uma excepcionalidade intensiva que desestabiliza nossa subjetividade idealizada. O que o sistema representativo nos vende (e que compramos gozosamente, e caro!) é a ideia de uma subjetividade autônoma capaz de fundar um sujeito senhor de sua casa, quando, na verdade, a subjetividade é sempre um processo de dobraduras, atravessamentos e construção polifônica, plural, de um imaginário também coletivo. A subjetividade é descentrada da experiência do sujeito.

A separação entre os corpos, determinando seus usos, economia e lugares, é a base que alimenta o sistema de regulação disciplinar e de dominação. O que acontece entre os corpos, o que os acomete numa experiência de encontro é o estopim para toda revolução, para todo questionamento de uma cena que se constrói na organização de uma separação. Isso porque toda cena de separação é uma cena de poder: um poder que informa uma partilha, segundo uma ordem identitária dominante e majoritária. Como nos diz Nancy, toda presença é sempre uma presença no mundo. Isso sugere que aquilo que se vê é visto a partir de certa ordenação, posição ou distribuição de lugares. Esculpindo novos afetos, ou forças de afecção, esses corpos desajustados e biopotentes provocam em nós instabilidade, desconforto, medo, perplexidade, frustração e decepção, ao nos fazer confrontar as opiniões dominantes em nós introjetadas.

Embora no mito os filhos de Medeia não tenham provido a humanidade com descendentes, já que desapareceram sem gerar

novas vidas, dizemos (absorvendo uma palavra de ordem que nasce na atualidade das redes sociais): Somos todos filhxs de Medeia! Nossa reflexão está baseada na vulnerabilidade da vida diante das forças reativas do sistema que, para preservar/conservar uma determinada ordenação social, política e cultural dominantes, incide de forma violenta sobre nossa subjetividade.

No mito, Medeia personifica a culpa imputada às mulheres pelo sistema social, político, econômico e estético de seu tempo. Muitos de nós somos os filhos soterrados por essa civilização discriminatória e assassina. Essa foi a herança deixada pelo mito: a culpa; afeto moral de que todo regime de exclusão e normatividade se vale para melhor dominar e subjugar o desejo. Na Tragédia de Eurípides (480 - 406 a.C.), a personagem Medeia não é determinada pelo destino, nem por uma ancestralidade marcada pelo erro. De origem bárbara e estranha à *polis*, o mito é o resultado da tensão entre a realidade de uma organização social que a vê como estrangeira e sua força vital não normativa. Medeia não corresponde a uma esperada subjetividade, a um certo funcionamento do desejo, comum à *polis*. Por não estar afinada ao repertório sociocultural da cidade, ao *Zeitgeist*, ela é culpada. Então, se somos todos filhxs de Medeia, somos filhos da culpa?

Sim, da culpa de uma perigosa “outridade”, ainda viva e latente em nós. Presença não representável, que precisa ser colonizada antes mesmo de germinar (de se fazer presente), para que venha à cena apenas os velhos personagens habitantes desse espetáculo civilizatório. Essa é nossa condição, antes mesmo do nosso nascimento. Se temos os corpos quebrados por um processo civilizatório violento, faz-se imprescindível partilharmos dessa percepção traumática, dessa não conectividade com certa representação de mundo, para criarmos uma língua (ou modo de vida) capaz de combater essa violência sofrida.

É preciso e possível, assim, criar uma língua que possa inventar uma nova realidade, mais emancipatória de um real imperativo, que venha a nos libertar de nossa servidão voluntária à representação de um repertório familiar. Uma língua que nos

desobrigue ao compromisso de intensificação (de representação) de um tipo normativo de presença, impedindo o nascimento de toda nova vida. Para inventar essa nova língua, mais livre, é preciso enfraquecer o modo de ação tradicional, o que constato principalmente na virada dramaturgica que certas montagens contemporâneas fazem, mudando o tipo de pergunta a se fazer para a construção da cena. Uma virada de compromisso da obra em relação ao mundo: a partir de uma função meramente estética, passa-se a observar um modo mais ético de pensar o mito, o que desmonta o próprio mito. Abandona-se o compromisso de dar uma resposta criativa ao “o que fazer para representar o mito hoje?” para pensar o “como fazer o mito hoje?”. A desobrigação de ter “o que fazer”, de valorização da produção de ações dramáticas que reforçariam na atualidade a ideia de Medeia como uma mulher bárbara, bruxa e louca, se relaciona ao que queremos refletir sobre desejo, servidão e, finalmente, liberdade. Para esse diálogo, nos inspiramos no espetáculo “Filhos de Medeia” junto ao texto manifesto do coletivo francês Tiquun, “Como fazer?”, publicado originalmente em francês em 2001:

Há vinte anos, era o punk, o movimento de 77, as zonas da Autonomia, os Indianos metropolitanos e a guerrilha difusa. **De repente surgiam, como nascidos de alguma região subterrânea da civilização, um contra-mundo de subjetividades** que não queriam mais consumir, que não queriam mais produzir, que não queriam sequer ser subjetividades¹.

É somente em nome de um quase-nada, do indeterminado de uma presença que nos indaga, que se faz possível um recomeço, mas um recomeço subterrâneo! Esse paradoxo inevitavelmente coloca em xeque o valor afirmativo de uma produtividade racionalizante: interromper a ação que recai sobre “o que fazer?” é perguntar-se: “como isso se deu?”, “como isso aconteceu desse

¹ “Como fazer?” Do coletivo Tiquun “Contribuição para a Guerra em Curso” (Op. Cit. 2001). Grifo meu

modo?”. É interromper a reprodução da cena de uma servidão voluntária. “Recomeçar não é nunca recomeçar alguma coisa. Nem retomar uma parada onde a deixamos. O que recomeçamos é sempre outra coisa. É sempre inédito. Porque não é o passado que nos empurra, mas precisamente o que nele não aconteceu” (TIQQUN, Op. Cit).

O que não aconteceu foi a consumação da “outridade” estranha ao poder instituído. Não aconteceu a representação da presença intensiva dos corpos impróprios dos herdeiros de Medeia. É necessário sabotar essa civilização violenta, impedir a perpetuação dessa necropolítica sobre os corpos. Como habitar, sabotar ou atravessar esse deserto? Essa ausência das “outridades”? A busca por estratégias é o que nos instiga o título da peça. Os mitos, as grandes narrativas, com seus objetivos a seguir, insinuam que todo fundo de história tem, sem precisar dizer, um pai severo que nos obriga a provar alguma coisa sobre o valor de nossa existência. Uma espécie de aura, de presença totalitária que julga, repetindo sempre a mesma pergunta: Qual seu objetivo? – pergunta de todas as ausências. Pergunta retórica, porque não há ninguém para ouvir qualquer suposta resposta. A resposta já foi dada, resta-nos cumpri-la. O pai severo é uma ilusão fabricada, um artifício que nos aprisiona num falso e idealizado modo identitário. Criado para validar uma realidade simulada construída sobre o deserto, sua função é manter o jogo de identificação disciplinar e o poder das opiniões dominantes.

A palavra livre e inventada dos filhxs de Medeia é uma palavra coletiva que surge nos porões desta civilização, nesse não lugar, um contra-mundo por excelência. Por isso o medo que se sente diante de um possível levante desses filhos abortados. Medo diante de tudo o que ainda não recomeçou, mas que já está presente no entre corpos: o monstruoso incompleto. É no fim desse jogo, no fim desse regime e no meio desse aparente deserto que pode haver o recomeço do que não aconteceu. É no esgotamento desse mundo que algo ainda pode acontecer. É nesse subterrâneo que um contra-mundo pode emergir. É um contra-mundo que “Filhos de Medeia”

instaura no Mezanino do Sesc Copacabana: corpos diversos e impróprios ao regime de representação. Corpos que dançam, cantam e que experimentam uma fala livre.

“Filhos de Medeia” convoca uma cena para a insurreição dos corpos impróprios que, no ajuntamento subterrâneo, se levantam contra a máquina de controle do real. No encontro desses corpos dissonantes, invisíveis para o regime de subjetividade da cultura moderna ocidental, projeta-se um novo território de forças pra um recomeço coletivo: “ Filhos de Medeia” é um levante do contramundo contra as ausências provocadas, contra a tirania de uma invisibilidade imposta aos corpos. Numa das cenas, o ator Kelson Succi se apresenta. ou melhor, começa um levante:

Kelson: Como vocês chegaram aqui? Uber? Metro? Trem? Táxi? Moto-taxi? Ônibus? 311? A pé? Ou vieram de navio e desembarcaram no forte da praia de Copacabana? (Silêncio) O que te atravessou pra chegar até aqui? Meu nome é Kelson Succi, eu sou artista. Succi vem de Gucci. O “S” vem de Silva. Eu me auto batizei. Batizei a minha mãe e o meu irmão. Já o meu pai... Prefiro não falar sobre o meu pai. Eu vim do complexo do Alemão. [...] 2010 eu embranquecido tentando fazer parte da galera, que se foda a galera! Cheguei via fuzil. Fuzil que um policial botou na minha cara. [...] Eu cheguei aqui por causa de um amor. Um amor italiano. Um amor que veio de navio. Um amor mexeu com a minha libido e expôs o meu sexo. [...] Eu quero falar sobre mim².

Kelson Succi, um jovem ator negro do Complexo do Alemão, é um desses filhos de Medeia. Seu corpo dança mesmo parado! Uma dança potente, às avessas (como pensou Antonin Artaud ao assistir aos Bals Mussetes da Paris marginal entre 1920 e 1930)³.

² Trecho do espetáculo “Filhos de Medeia”, escrito por Carolina Lavigne. Inédito (2019)

³ Musette era um instrumento musical de sopro, originalmente do século XIII. Anos depois, passou a significar um baile campestre em que se dançava ao som do instrumento medieval. Depois, de forma mais ampla, virou um baile popular, mal frequentado (propriamente os bals musettes em certos bairros de Paris). Ao início do século XX virou moda. Para uma melhor compreensão histórica dos Bals

Muito próximo ao que Artaud vai dizer ao se levantar contra as instituições e ao deus ladrão furtivo de sua voz, aquele que o batizou antes do nascimento, Kelson, o ator-bailarino diz: “eu me autobatizei”; “prefiro não falar sobre o meu pai”. Ao se autobatizar, Kelson se levanta contra todos os órgãos, contra todo pertencimento. Ele recomeça, no acontecimento dele mesmo, com seus devires selvagens, sem pai. Seu autobatismo é seu grito político, ético e estético contra a capitania do desejo controlada pela sociedade que criminaliza o corpo real, corpo infiel, corpo impróprio: “O corpo da sociedade, objetivo e organizado, é a morte do verdadeiro corpo, a morte de sua real anatomia” (RIBEIRO, 2015, p. 156). É contra essa morte do corpo-real que se levantam os filhxs de Medeia: “Que se foda a galera!”, continua Kelson. Seu corpo-dança não é codificável pelo regime de representação, pelas consciências servis ao regime (“a galera”). Seu corpo se insinua entre as frestas deste deserto e surge dos subterrâneos, potente, titânico, vivo! Com uma beleza sem gênero, livre e luminosa, sua dança-carne-viva talvez venha a ofuscar os filhos da civilização que insistem em preservar esta ficção chamada realidade, este engodo que o sistema colonial capitalístico nos vendeu como moeda de troca pelo real que nos usurpou. Mais uma vez, Tiqqun: “Precisa ser um elemento militante da pequena burguesia planetária, um cidadão realmente para não ver que ela não existe mais, a sociedade. Que ela implodiu. Que ela é apenas um argumento pelo terror de quem diz representa-la. Foi ela que se ausentou” (Op. Cit.).

“Filhos de Medeia” é um acontecimento, não um espetáculo. Conforme nos elucida Guy Debord no livro “A sociedade do espetáculo” (1968), o espetáculo é sempre divisão, representação, separação e órgãos. Já o acontecimento é algo que nos acomete, que experimentamos nesse fora de nós. Não há divisões quando vivenciamos uma experiência entre corpos; há porosidade,

Musettes, recomendo La Bastoche: Bal-musette, plaisir et crime 1750-1939, Éditions du Félin, Paris, 1997, de Claude Dubois.

atravessamentos, rasgaduras, entrelaçamentos e contaminações num campo de forças contraditórias. Corpos são blocos de afeto, uma densidade indivisível que irradia uma presença inexplicável. A presença é alguma coisa de indeterminado que sempre nos escapa. Explicar alguma coisa é proceder por divisões, é criar uma antologia, um recorte arbitrário, é abrir uma zona de poder. O acontecimento de uma presença sempre escapa à dominação.

Kelson e os filhxs de Medeia querem falar do agora, de suas urgências, de seus múltiplos duplos. Mas esses filhxs querem falar também do amor, do afeto desviante da ordem representativa do desejo como servidão; afeto desviante do jogo de cena da acumulação, da conservação, sustentado pelo tripé: sexo, fama, poder. Kelson quer falar de si, mas não se trata de uma fala fechada, encerrada e encarcerada. Sua fala se dá nesse entre corpos, no fora de si; é a fala de um corpo sem órgãos.

Os jovens atores de “Filhos de Medeia” são esses (nós) habitantes do deserto do real que levantaram a cabeça, que recomeçaram isso que não aconteceu, o que vem depois do fim do jogo (do jogo sempre já começado dessas realidades impostas). São corpos inquietos, como o diretor e a dramaturga, que se agrupam para melhor pensar o “como fazer?”. Como fazer teatro hoje, diante da cena colonial capitalística? Ou melhor, como se colocar diante de uma ideia de humanidade que não nos entusiasma mais? Essa talvez seja a primeira pergunta que todo artista deveria se fazer e que toda arte deveria suscitar.

“Filhos de Medeia” apresenta, ainda que de forma embrionária, uma cena de ocupação. O texto sugere a invasão de um lugar largado, abandonado, subterrâneo, onde esses filhos de Medeia, artistas à margem do circuito comercial, irão organizar uma banda de rock alternativa, experimental. Mas a ocupação ainda é “teatral”, fabricada. A peça não ocupa um espaço fora do circuito teatral do Rio de Janeiro. Ela acontece no SESC Copacabana, um aparelho que responde a um sistema de arte com elevado grau de representatividade. Nós, espectadores, assistimos a uma encenação de ocupação.

A cena não ocupa um espaço qualquer, à margem do circuito de arte, nem se dá num território abandonado, subterrâneo, estranho à cena experimental carioca. Não se trata de um lugar subalternizado. Seus criadores não chegam a propor uma ocupação “de verdade”, uma intervenção política, cultural, estética num espaço público desprovido de elementos tradicionais à linguagem cênica (refletores, cadeiras, sala escura, etc.) – o que poderia expandir o experimento para além da ficção, com resultados muito proveitosos. Há ainda um controle do próprio experimento, um controle sobre o risco que se radicalizaria de forma incontrollável caso fosse uma ocupação de verdade. A migração de “Filhos de Medeia” do palco para um território à margem do circuito teatral traria uma enorme complexidade à situação ética que fundamenta a peça: o mal-estar diante de uma ideia de mundo que não nos serve mais.

O que faz o sistema de representação? Fabrica corpos disciplinados e adequados que gozosamente se integram ao próprio sistema. Este emite “sinais de reconhecimento aos mais adequados”, absorvendo-os. Todo reconhecimento é distância e separação, como já nos alertou Foucault (2013, p. 116), ao passo que o que move uma ocupação é o desejo pelo encontro, sem distribuição de lugares, sem ordem, sem instâncias de poder. Todo encontro é imprevisível, indeterminado e inesperado; ninguém sabe o que pode acontecer em um encontro. Uma ocupação é sempre um chamado para o combate, é um desvio do poder instituído, é um levante contra o controle sobre os corpos. E mais uma vez o coletivo Tiqqun (Op. Cit.):

Nós nos encontramos. Nós nos encontramos em singularidades quaisquer. Quer dizer não na base de um comum pertencimento, mas de uma comum presença. É essa aqui nossa necessidade de comunismo. A necessidade de espaços noturnos, onde podemos nos encontrar para além de nossos predicados. Para além da tirania do reconhecimento. Que impõe o reconhecimento como distancia definitiva entre os corpos. Como inelutável separação. [...] Querem conter nas cercas de uma identidade o curso imprevisível de meus devires. [...] Mais eu sou reconhecida, mais meus gestos são travados, interiormente travados. Eis que estou presa na malha intrincada do

novo poder. Nas redes impalpáveis na nova polícia: A POLICIA IMPERIAL DAS QUALIDADES.

Ao afirmar que a peça não é um espetáculo, mas um acontecimento, constato que como espectadora não me senti alijada da cena. Somos convocados a pensar que algo está acontecendo, ali, aqui e acolá, neste instante, agora. Neste espaço compartilhado do SESC e também, principalmente, nas ruas. Neste entre corpos que compartilham esse desconforto mútuo. Partilhamos uma atmosfera. Como belamente analisa o filósofo e líder indígena Ailton Krenac, “A ideia de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos” (2019, p. 22-23). É necessário desobedecer a essa abstração civilizatória que transformou tudo ao nosso redor em deserto, criando ausências e mais ausências. São eles os bárbaros, os assassinos dos filhxs de Medeia. É necessário “fazer chover”, como dirá Krenac, ocupar o asfalto, as ruas, o centro das cidades com os corpos e a presença dos filhxs sem pai de Medeia. É preciso estar atento ao acontecimento de uma palavra muda, atentos à dança dos corpos impróprios desses “deslocados do poder”:

Rei: Enquanto eles fazem escândalos dos seus prédios nós estamos em cima do asfalto, sob pedras portuguesas.

Sem líder.

Sem gente obediente.

Sem abandono

[...]

Clarisse: Bárbaros são aqueles que não falam o nosso idioma. Nosso. De quem? O dos gregos, que desde o início se entenderam como aqueles que se entendem entre si. Entendeu? Quem não fala grego, fala um blá blá blá, um bar bar bárbaros. Alguém aqui fala grego? Os bárbaros: os de outra língua. Os incompreendidos, os que são

barbarizados: o outro, o estranho, o fácil de esquecer, o fácil de excluir, o fácil de matar, os deslocados do poder⁴.

Essa “abstração civilizatória” foi o que assassinou e empurrou para os subterrâneos os filhxs de Medeia. Não há território para os herdeiros híbridos dessa mulher desobediente. Seus descendentes são estranhos à supremacia dessa construção de humanidade que nos curva há tanto tempo. Novamente, Krenak: “Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história” (Id, p. 11).

Nossa civilização não assassinou os filhxs de Medeia: ela foi mais além. Ela nos convenceu de que eles nunca existiram, de que eles nunca foram possíveis. No processo de aniquilação da “outridade” estrangeira, dos corpos impróprios, empurrados para os subterrâneos, continua a abortar esses filhxs irrepresentáveis com o sistema de representação. Mas é dos subterrâneos que se recomeça o que não aconteceu, com uma primeira pergunta: porque participar desse “clube da humanidade” que “só limita a nossa capacidade de invenção, criação, existência e liberdade?” (KRENAK, 2019, p. 13).

Os filhxs de Medeia são os participantes de todo levante que investe contra esse “sistema de humanidade” que nos alienou da própria vida. Contra os atos mata-desejo, dançar...cantar...brincar, acontecer! Caminhar pelo deserto do real, entre as ruínas de nossa subjetividade fraturada é um desafio e, ao mesmo tempo, um prazer enorme aos caminhantes sem pátria, aos que já nasceram sem pai: “Como fazer? é a pergunta das crianças perdidas. A quem não se deu resposta. Que tem os gestos mal assegurados. A quem nada foi dado. [...]. Se tornar atento ao acontecimento das coisas, dos seres. A seu acontecimento” (TIQQUN, Op. Cit.)

⁴ Trecho do espetáculo “Filhos de Medeia”, escrito por Carolina Lavigne. Inédito (2019)

Referências

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.
- BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Trad. de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos*. Crise e Insurreição. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- EURÍPIDES. *Medéia*. In: *Ésquilo; Sófocles; Eurípides. Prometeu acorrentado; Édipo Rei; Medéia*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- FOCAULT, Michel. *Vigiar e Punir, nascimento da prisão*. Portugal: Edições 70, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 edições, 2013.
- GIL, José. *Em busca da identidade, o desnorde*. Lisboa: Relógio D'água, 2009.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.
- LAVIGNE, Carolina. *Filhos de Medeia*. Inédito (2019)
- PELBART, Peter Pál. *Biopolítica*. Revista Sala Preta. São Paulo: USP, V. 7, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RIBEIRO, Martha. O treinamento do ator no laboratório de criação e investigação da cena contemporânea: a respiração como escultura de afetos. *Pitágoras* 500, 9(1), 132-144. <https://doi.org/10.20396/pita.v9i1.8655510>
- RIBEIRO, Martha. Teatros do real e a abertura da representação. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis - SC, v. 1 n. 37, p. 344-355, abril 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573101372020344>
- RIBEIRO, Martha. Letter to a man: Nijinsky e Baryshnikov, a dança à l'envers na paisagem ótico-sonora de Robert Wilson. *Sala Preta*,

15(2), 149-163. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v15i2p149-163>, 2015.

ROLNIK, Suely. *Esquizoanálise e Antropofagia*. Texto apresentado no colóquio Encontros Internacionais Gilles Deleuze (Brasil, 10-14 de junho de 1996).

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição, notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

TIQQUN. *Como fazer? “Contribuição para a Guerra em Curso”* (2001). Disponível em <https://laboratoriodesensibilidades.files.wordpress.com/2019/05/como-fazer-como-desertar-tiqqun.pdf>.

Teatro e Memória: uma análise de *Caranguejo Overdrive*¹

Gabriela Lírio

Dedico este ensaio à atriz Carolina Virgüez

Este ensaio nasce do convite do querido Prof. Dr. André Dias, em novembro de 2019, para participar de uma mesa na Universidade Federal do Rio Janeiro (UFF)² cujo título era “Criação e encenação: exercícios de liberdade”. Iniciava minha fala com as perguntas: Como criar em tempos de censura política? Como o teatro pode resistir e potencializar exercícios de liberdade hoje? Na ocasião, eram mais de cinco espetáculos censurados no país, além de exposições e outras manifestações artísticas vistas como ameaça à ideologia do governo Bolsonaro.

Ao conservadorismo e ao fascismo, destacava-se a resposta enérgica dada pela classe artística, em ato político³, no dia onze de outubro de 2019, em frente ao Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), na Candelária, no Rio de Janeiro. Rompeu-se o silêncio omisso da instituição que, inicialmente, sem qualquer explicação, cortou da pauta o espetáculo *Caranguejo Overdrive*, ganhador de diversos prêmios, dentre eles o *Shell* de melhor dramaturgia, direção

¹ Ensaio publicado na Revista Urdimento, Florianópolis, v.1, n.40, pp 1-17, março/abril/2021.

Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19055/12756> Acesso em: 30/03/2021.

² A mesa foi composta por mim, pelo Prof. André Dias e pela atriz, produtora e diretora Rafaela Amado, como parte integrante da IV Jornada do grupo de pesquisa “Literatura e Dissonâncias” (LIDIS), da Universidade Federal Fluminense (UFF).

³ Ver <https://oglobo.globo.com/cultura/cancelamento-de-caranguejo-overdrive-tema-de-protesto-ccbb-se-manifesta-sobre-caso-24012698> Acesso em: 11/03/2021.

e atriz. No momento da manifestação, o CCBB fechou suas portas e divulgou uma nota afirmando que "na encenação, [...] teriam sido acrescentados em seu roteiro posicionamentos político-partidários, com citação a nomes de personalidades políticas do atual governo e da oposição". A instituição dizia, ainda, que "o texto adicionado contrariaria critérios definidos no edital público para seleção de projetos e cláusulas contratuais do patrocínio, que vedam expressamente manifestações político-partidárias nos conteúdos a serem apresentados nos CCBBs" (GOBBI; ARAGÃO, 2019).

Enquanto o Teatro Glauce Rocha, importante espaço cultural no Rio de Janeiro, era entregue por Roberto Alvim, secretário de Cultura à época, a um grupo evangélico, iniciativas como a do secretário de Cultura de São Paulo, Ale Youssef, de criar um festival com todos os espetáculos censurados surgiam como resposta. Havia, naquele momento pré-pandemia a resistência presente em manifestações da classe artística, assim como na ação de algumas instituições que, apesar de fragilizadas, afirmavam-se na luta pela liberdade de expressão e pela valorização da cultura no país.

Na palestra, chamava a atenção para a necessidade de nos manifestarmos veementemente contra a censura, defendendo igualmente a importância das universidades públicas, alvo de ataque direto do governo, para que seja possível refletir sobre estratégias de resistência, na tentativa de mobilizar um diálogo com a sociedade.

Nesse momento, após um ano de pandemia, em que se somam mais de duzentos e cinquenta mil brasileiros mortos devido à ausência absoluta de política sanitária, assim como com o notável crescimento de movimentos de extrema-direita que clamam pelo retorno do AI-5 e pelo fechamento das instituições, estamos diante de uma das maiores crises políticas de nosso país, senão a maior. A área da cultura também agoniza frente à falta de políticas para o setor nas instâncias Municipal, Estadual e Federal. Perguntamos como performar a própria história, quando crianças e adolescentes, apesar da pandemia e de todas as perdas diárias, são assassinados diariamente em comunidades, ou mesmo dentro de

suas casas? Como sobreviver ao caos de um genocídio sanitário representado por um presidente que, sem máscara de proteção, segura crianças no colo, abraça idosos em manifestações extremistas e afirma que, se vacinarmos-nos, viraremos jacaré? O que podem, nesse momento, as artes da cena? A imagem que tenho é a de um barco à deriva no oceano, no qual os tripulantes festejam a própria sorte (ou será a morte?) em um pacto coletivo no contrafluxo da vida.

Com essa imagem, reflexo da tragédia do momento político, gostaria de me deter na análise de *Caranguejo Overdrive*, de Aquela Cia. de Teatro, dirigido por Marco André Nunes, com dramaturgia de Pedro Kosovski⁴, refletindo sobre os motivos que a levou a ser censurada. Inicialmente, retomo *O entrelugar do discurso latino-americano* (1971), de Silviano Santiago, recém editado na obra *35 Ensaios de Silviano Santiago*, que reúne suas principais reflexões. Não à toa, essa reedição ocupa um espaço relevante de debate nesse momento, acenando à espiral do tempo em que vivenciamos o retorno de regimes de direita e extrema-direita em alguns países latino-americanos.

Para Moriconi, organizador da obra, a “crítica de Santiago erige como princípio a valorização e análise da descontinuidade e da diferença em relação ao cânone” (MORICONI, 2019, p.11). Ao lançar mão do debate sobre o modernismo e do movimento antropofágico, busca provocar um deslocamento ou choque especulativo nas visões clássicas da dependência cultural...” (MORICONI, 2019, p.11). Na reflexão, desenvolvida no começo dos anos 70, Santiago retoma Barthes em *S/Z*, em sua interrogação antropófaga “que textos eu aceitaria escrever (reescrever), desejar, afirmar como uma força neste mundo que é o meu?” (BARTHES

⁴ Com quatro indicações ao Prêmio Shell (nas categorias direção, texto, ator e atriz), quatro ao Prêmio Cesgranrio (melhor espetáculo, direção, texto e ator) e cinco ao Prêmio Questão de Crítica (melhor espetáculo, direção, texto, atriz e direção musical), *Caranguejo Overdrive* foi eleito um dos melhores espetáculos de 2015 pelo jornal O Globo e pela Revista Veja. O espetáculo continua sua trajetória, tendo sido apresentado nos anos seguintes.

apud SANTIAGO, 2019, p.32). Citando as obras de Cortázar e Borges, afirma ainda que o escritor latino-americano nunca é inocente, porque transita em um entrelugar: ao apropriar-se do discurso do colonizador, é capaz de realizar “um ritual antropófago” (SANTIAGO, 2019, p. 37) deslizando em uma espécie de clandestinidade, “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão...” (SANTIAGO, 2019, p. 37)

Caranguejo Overdrive propõe uma revisão histórica do continente em uma luta contra as forças colonizadoras que subjugam e pretendem a aniquilação da alteridade em todos os seus aspectos: a arte, a sexualidade, a defesa das diferenças de raça, gênero e classe social. Por esse motivo, no momento da ascensão de forças de extrema-direita no país, o espetáculo sofreu censura, tendo sido excluído da pauta do CCBB sem maiores explicações. Revisões históricas evidentemente não são bem-vindas, visto agirem na contramão do movimento perpetrado de disseminação de *fake news* que tem por objetivo apagar fatos históricos importantes e esvaziar a possibilidade de reação coletiva.

Diante de eventos traumáticos como o que estamos vivendo, o resgate da memória histórica se faz necessário como uma “tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente)” (GAGNEBIN, 2009, p.47). Nesse sentido, é preciso reler o ensaio de Santiago, compreendendo as especificidades do percurso pelo qual forças coloniais se desenvolveram no Brasil.

O Congresso Nacional, na divisão das bancadas do “boi, da bíblia e da bala”, é representante de um país que estruturalmente não avançou contra as desigualdades econômicas, contra o preconceito social e racial e contra as formas de violência e controle a que estamos submetidos. Por isso, a luta reside, também, na insistência de uma prática artística aliada à reflexão crítica; no questionamento do lugar que ocupa o artista latino-americano,

ainda que hoje, como afirma Moriconi, no lugar da utopia, estejamos vivendo o trauma.

Em *Só mais um esforço* (2018), Vladimir Safatle reflete sobre o papel do Brasil na América Latina pós-ditadura, afirmando que o país, diferentemente da Argentina e do Chile, foi o único a realizar “a profecia da violência sem trauma aparente” (p. 64). Isso se deve à Lei da Anistia, que colocou lado a lado presos políticos e torturadores, favorecendo o desaparecimento e o apagamento com a criação de “uma estrutura imóvel no tempo, resistente a toda e qualquer mudança, indestrutível. Um Leviatã descontrolado sob a capa do Estado de Direito” (p.65). Nesse sentido, se faz necessário revolver nossa História e expor o trauma como ferida aberta.

“Decifrar os rastros e recolher os restos”

O ato de lembrar não se trata apenas de um resgate do passado, mas de uma ressignificação do presente; de uma ação sobre o presente. Ainda que, por meio da memória traumática⁵, não consigamos acessar algo da ordem do inenarrável, do indizível, de uma irrepresentabilidade, torna-se urgente que a narrativa seja simbolicamente transmitida, na tentativa de não mais reproduzi-la. O potencial da arte e da cultura e, mais especificamente, do teatro como instrumento de transformação da experiência traumática deve ser exaltado. As artes da cena são efêmeras, justamente porque trazem na sua forma de expressão a impossibilidade de uma repetição. Ainda que texto, atores, ações se repitam, é no encontro

5 É inevitável constatar que estamos diante de um momento da História absolutamente traumático, em que sofremos com perdas de todo tipo: desestruturação de famílias pela perda de entes queridos, aumento crescente da miséria em países menos desenvolvidos, com a perda de empregos e de condições mínimas de sobrevivência, falência de sistemas de saúde, perdas incontáveis na educação, problemática do desamparo psíquico, entre outros aspectos, que assemelham a pandemia a traumas sofridos em períodos de guerras. Sobre esta temática ver: BIRMAN, Joel. *O trauma na pandemia do Coronavírus*. Suas dimensões políticas, sociais, econômicas, culturais, éticas e científicas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

com o público que a experiência artística se constitui e tal experiência existe justamente no instante desse encontro.

Daí a memória teatral pertencer e renovar certa tradição oral, como também o sentido do ato de testemunhar. O espectador é testemunha do acontecimento cênico e, no caso de espetáculos cujas narrativas referem-se à história de um país, o ato de testemunhar, no qual o espectador se reconhece como participante, suscita não apenas a possibilidade de uma elaboração histórica, mas a ativação de uma política da memória que ultrapassa o acontecimento artístico em si. A ideia do espectador como testemunha de um determinado momento histórico é recorrente no teatro, estando presente nas obras de Piscator, Brecht, Svoboda, Boal, Castellucci, Mroué, Mnouschkine e de outros encenadores interessados em investigar a prática artística como transformadora da realidade política por meio da reflexão histórica e da possibilidade de ressignificação do vivido.

Há o desafio permanente de seguir os rastros de um passado, “aprender a saber o que é o passado, como isso passou e em que medida se passou em nós e aí ficou travado” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 100). Didi-Huberman nos fala, no livro *Cascas*, sobre a sua experiência (que não deixa de ser autoficcional) ao visitar o campo judeu de Auschwitz-Birkenau, recolhendo pedacinhos de árvores e fotografando vestígios da História. O autor discute como podemos interrogar as formas de transmissão da experiência traumática, rompendo com o clichê, escavando “o solo do tempo”, “aprendendo a olhar os vestígios” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 100). A política da memória, afirma o autor, tem a ver com a política do desejo de ativar “nossos horizontes de expectativa e de esperança” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 100). Para isso, é preciso imaginar, escavar poeticamente, como ele tão bem o fez, na tentativa permanente de “decifrar os rastros e a recolher os restos.” (GAGNEBIN, 2009, p. 118).

No Brasil, muitos rastros foram destruídos; muitos presos políticos assassinados e/ou desaparecidos. O país que anistiou torturadores, hoje assiste ao discurso do Presidente da República que nega o golpe militar na ONU e cria uma narrativa de

apagamento da história. Em 16 de maio de 2012, a ex-presidenta Dilma Rousseff, em cerimônia no Palácio do Planalto com a participação dos ex-presidentes Luiz Inácio Lula da Silva, Fernando Henrique Cardoso, Fernando Collor de Mello e José Sarney, instalou a Comissão Nacional da Verdade⁶, com o objetivo de resgatar a memória

sobre as graves violações de direitos humanos ocorridas no período anteriormente mencionado [1946-1988], contribuindo para o preenchimento das lacunas existentes na história de nosso país em relação a esse período e, ao mesmo tempo, para o fortalecimento dos valores democrático (CNV, p. 20).

De acordo com o relatório final da Comissão Nacional da Verdade⁷:

ao examinar o cenário de graves violações de direitos humanos correspondente ao período por ela investigado, pôde constatar que ele persiste nos dias atuais. Embora não ocorra mais em um contexto de repressão política – como ocorreu na ditadura militar –, a prática de detenções ilegais e arbitrárias, tortura, execuções, desaparecimentos forçados e mesmo ocultação de cadáveres não é estranha à realidade brasileira contemporânea. Relativamente à atuação dos órgãos de segurança pública, multiplicam-se, por exemplo, as denúncias de tortura, o que levou à recente aprovação da Lei no 12.847/2013, destinada justamente à implementação de medidas para prevenção e combate a esse tipo de crime. É entendimento da CNV que esse quadro resulta em grande parte do fato de que o cometimento de graves violações de direitos humanos verificado no passado não foi adequadamente denunciado, nem seus

⁶ A Comissão Nacional da Verdade teve a participação dos seguintes membros: Claudio Fontelle, Gilson Dipp, José Carlos Dias, José Paulo Cavalcanti Filho, Maria Rita Kehl, Paulo Sergio Pinheiro, Pedro Dallari e Rosa Maria Cardoso da Cunha.

⁷ “A criação da Comissão Nacional da Verdade assegurará o resgate da memória e da verdade sobre as graves violações de direitos humanos ocorridas no período anteriormente mencionado [1946-1988], contribuindo para o preenchimento das lacunas existentes na história de nosso país em relação a esse período e, ao mesmo tempo, para o fortalecimento dos valores democráticos” (vol. 1, p. 20).

autores responsabilizados, criando-se as condições para sua perpetuação (CNV, p. 964).

O relatório aponta que a tentativa de apagamento é um modo de interdição não apenas do passado, mas se trata da reedição de práticas que violam sistematicamente os direitos humanos no Brasil. Por esse motivo, é urgente que possamos ocupar o lugar de testemunhas de nossa própria história, uma vez que:

... testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2009, p.57)

Reinventar o presente é uma prerrogativa do que vem⁸ se, no lugar de um pacto de morte coletiva⁹, abrimo-nos à escuta sensível da memória traumática. Contra o apagamento das narrativas históricas, é necessário desejar o conhecimento sobre o que se passou para, partindo dele, transmiti-lo, levá-lo adiante, ressignificá-lo, ressignificando também seus modos de transmissão. O que podem as artes da cena diante do genocídio, do fascismo, da barbárie? Como o ato artístico pode “transformar o real insuportável em experiência a partilhar ou transmitir?” (Page, contra-capá, 2012). Como agir diante do ressentimento?

Em *Figuras da história*, Jacques Rancière afirma que o ressentimento dos homens visa a apagar a história, só se

⁸ Retomo a distinção de Jacques Derrida entre o futuro e o “avenir”, compreendendo a importância da obra de arte em se lançar diante do que não se sabe, diante do imprevisível, o que constitui em si mesmo a liberdade.

⁹ E aqui penso em milhares de brasileiros que, mesmo diante do crescimento de casos de COVID-19, saem às ruas, aglomerando-se em shoppings e bares, sem medo algum de morrer ou de contaminar os outros.

interessando pelo presente, pelo índice, por uma espécie de tecido do real, odiando "...as imagens do passado" (RANCIÈRE, 2018, p.14). Na primeira parte do livro, intitulada O INESQUECÍVEL, o autor investiga as relações entre memória e ficção no cinema documentário e ficcional. Segundo ele, há no movimento de captação da realidade um "limiar entre o que interessa e o que não interessa ver" (RANCIÈRE, 2018, p.33), entre o que a imagem revela e a palavra silencia, ou ainda, entre aquilo que a imagem torna invisível e aquilo que a palavra surpreende na afecção entre o visível e invisível, entre o dizível e o indizível, entre a ausência e a presença. Nesse limiar, a arte atua criando efetivamente o acontecimento histórico, não tendo apenas o registro como objetivo. "Entre uma ideia de história e uma potência da arte" (RANCIÈRE, 2018, p.48) está um movimento que privilegia situar o acontecimento "na atemporalidade de seu presente" (RANCIÈRE, 2018, p.47), dar voz ao inaudível, reescrever aquilo que subsiste, mas que não tem eco. Homens enterrados vivos que sobrevivem à visão equivocada daqueles que, no lugar da vida, só vêem cadáveres. O que fazer dos nossos restos é o que nos resta perguntar no Brasil da pandemia. Proponho a inversão, com o objetivo de ressaltar que não se trata do transcurso da doença no país, mas de um país há muito doente.

Caranguejo Overdrive: a antropofagia dos restos de um país

O acontecimento traumático produz restos: um excesso indizível. (DE FARIAS, 2008, p. 101)

Dirigido por Marco André Nunes, com dramaturgia de Pedro Kosovski, *Caranguejo Overdrive* é um espetáculo que persegue os rastros e recolhe os restos como alimento do caranguejo, animal resistente do Mangue que, ao se alimentar de matéria morta, putrefata, como também dos restos de outros caranguejos, é resistente ao tempo e à ação nefasta do homem na natureza.

O espetáculo rememora parte da história do Brasil e da cidade do Rio de Janeiro. Na dramaturgia de Kosovski, Cosme, um catador de caranguejo do Mangue, é retirado pelo Exército brasileiro para lutar na guerra do Paraguai. Quando retorna à cidade, não a reconhece, nem se reconhece. Na verdade, não é mais homem: seu corpo metamorfoseado é um corpo-caranguejo. “Um caranguejo que um dia foi Cosme narra suas lembranças na Guerra do Paraguai” (KOSOVSKI, 2016, p.31), uma guerra “branca”, higiênica” que arrastou 23 mil homens, a maior parte analfabetos, “um exército de escravos sem patriotismo”, sem compreender em nome do que ou para quem se lutava, “índios, negros, escravizados, pobres, os excluídos da pátria” (Kosovski, 2016, p.33).

Na guerra, Cosme, criado no mangue e catador de caranguejo, sobrevive à difteria, às fossas a céu aberto, à fome, à hipotermia, à cólera, à pneumonia que dizimou seus companheiros, até ser vítima de uma “explosão interna, uma síncope nervosa”¹⁰ (KOSOVSKI, 2016, p. 36) que o deixa paralisado; um corpo em choque que o impede de continuar a matar e a se matar. O corpo de Cosme-caranguejo é um corpo animalizado, cindido, que inscreve no espaço sua estranheza diante de uma cidade violenta que não o acolhe. A cidade do Rio de Janeiro, segundo ele, é “um corpo doente”. Cosme-caranguejo-cidade atravessa no espetáculo um século em movimento de reatualização perene, da guerra do Paraguai à censura do CCBB, múltiplas temporalidades na batida frenética do *Manguebeat*, de Chico Science, tomando emprestada a inspiração na obra “Homens e Caranguejos” do geógrafo Josué de Castro¹¹, na carona do tropicalismo, do antropofagismo de Oswald de Andrade e das referências autobiográficas dos atores.

¹⁰ Beribéri, depois sabemos. Doença típica dos escravos no Brasil Colônia, que consiste em um déficit nutricional causado pela falta de vitamina B1no organismo, provocando sintomas como: dificuldades respiratórias, fraqueza muscular e problemas gastrointestinais.

¹¹“Josué de Castro, medico, geógrafo, escritor, pesquisador, professor e cientista social pernambucano (1908-1973), relata no prefácio do seu romance *Homens e caranguejos*, escrito em 1966, que logo na infância, em Recife, a descoberta da fome

Foto do ator Fellipe Marques em cena do espetáculo Caranguejo Overdrive



Foto: Elisa Mendes. Acervo da fotógrafa

O livro de Josué de Castro, escrito em 1966, é em parte, narrativa autobiográfica inspirada na sua infância em Recife, na qual enxergou a fome ao conviver com os catadores de caranguejos no mangues do Rio Capibaribe. É nesse caldo “elétrico” e eletrizante da cultura brasileira, tendo a fome como norte, uma “fome que não é sentida no estômago, mas no espírito” (KOSOVSKI, 2016, p. 14) que Cosme encontra a puta paraguaia, sua irmã latino-americana, imersa como ele “na guerra da cidade”, raptada por um militar brasileiro que assassina toda a sua família. Como Cosme, ela vai parar no mangue, tempos depois aterrado para o surgimento da Avenida Presidente Vargas.

se revelou espontaneamente aos olhos dele. A convivência estreita de Josué com os caçadores de caranguejos nos mangues do Capibaribe, nos bairros miseráveis do Recife, é o ponto de partida do romance no qual Josué faz uma analogia entre homens e caranguejos.”(Virgüez, 2019, p. 90).

Kosovski¹² realizava uma pesquisa histórica sobre a urbanização do Rio de Janeiro, a construção do canal do Mangue, em 1857, na Praça 11, no momento dos Jogos Olímpicos na cidade, momento em que, também, muitas famílias foram violentamente removidas, como a comunidade da Vila Autódromo, na Zona Oeste.

A atriz Carolina Virgüez em cena do espetáculo. Foto: divulgação



A puta paraguaia, representada pela atriz Carolina Virgüez, se oferece para ser guia turística de Cosme e apresenta em um fluxo ininterrupto improvisado a história do Brasil. Em entrevista concedida a mim¹³, Carolina relata que o improvisado veio de sua

12 “Escrito para os 450 anos do Rio de Janeiro, em meio à disputa de territórios da cidade para a realização das Olimpíadas de 2016. Nesta peça, o território em disputa é o mangue, cuja extensão vai do Mangal de São Diogo (Rio de Janeiro, Cidade Nova, primeira metade do século XIX) até a obra do geógrafo Josué de Castro e o Manguebeat (Recife, décadas de 1960 e 1990)” (Kosovski, 2016, p.21).

13 Assisti ao espetáculo no Espaço Sérgio Porto, no Rio de Janeiro, em outubro de 2019. No mesmo mês, entrevistei, por telefone, a atriz Carolina Virgüez, de quem há alguns anos acompanho o trabalho excepcional. Além disso, fui membro de sua banca de qualificação de mestrado, intitulada *Inventário para o intangível: fuga para*

própria experiência. Também estrangeira, ela chega da Colômbia no Rio de Janeiro, em 1980; no espetáculo, não consegue “fechar um texto, não consegue sequer escrevê-lo porque escrever seria, de certo modo, fixá-lo”. Seu depoimento dialoga com o que Santiago nomeia como a destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza” (SANTIAGO, 2019, p. 29): o trabalho de contaminação do discurso latino-americano vai na direção de um desvio da norma, um desvio “ativo e destruidor” (SANTIAGO, 2019, p. 29) em uma “geografia de aprendizagem e de reação” (SANTIAGO, 2019, p. 29). Nesse sentido, afirma Santiago, “falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra”.

Retomo o conceito de entrelugar de Santiago, porque não é estático, continua sendo atravessado por várias forças, age por descontinuidade, deformação, deslocamento, pode ser pensado sob vários aspectos da cultura brasileira do século XXI. No ensaio “Silviano, autor de Derrida”, Eneida Maria de Souza investiga as relações não anacrônicas entre o pensamento de Santiago e de outros autores que influenciaram e dialogaram com sua obra, como Borges e Derrida. Ao se referir à criação do conceito de entre-lugar, Santiago (2001) afirma que

Nunca fui vítima da lucidez racional da Europa como um novo Joaquim Nabuco, nem me deixei seduzir pelo espocar dos fogos de artifício ou pelas cores do carnaval nos trópicos. Fiquei com os dois e com a condição de viver e pensar os dois. Paradoxalmente. Nem o lugar comum dos nacionalismos brabos, nem o lugar-fetichismo do aristocrata saber europeu. Lugar-comum e lugar-fetichismo imaginei o entre-lugar e a solidariedade latino-americana. Inventei o entre-lugar do discurso latino-americano que já tinha sido inaugurado pelos nossos melhores escritores (SANTIAGO, 2001, p. 434).

Refletir sobre transnacional hoje é pensar em tudo o que já nos atravessou de lá para cá, sobre o que significa o nacionalismo (e a

um fluxo improvisacional em Caranguejo Overdrive, em março de 2019, na Universidade Federal Fluminense (UFF).

bandeira brasileira que adquire uma nova significação, representando os ideais da extrema-direita brasileira) e sobre como dialogamos com a alteridade. É a isso que se propõe *Caranguejo Overdrive*. De certa forma, tudo ganha um novo sentido no espetáculo que atravessa nossa história, desconstruindo também os clichês, como quando, por exemplo, Carolina descreve o ex-presidente Collor, sua *non-sense* eleição e toda a tragédia que nos abateu naquele momento, inclusive o fim do Ministério da Cultura, que vimos mais uma vez ocorrer. A fala de Carolina se inscreve no corpo de sua personagem, a mulher-puta-latinoamericana, corpo verborrágico, fluxo ininterrupto de imagens absorvidas na pele e em sua vivência autoficcional no Brasil.

Acessei o meu corpo e voz dos anos 80, quando nasci no Brasil. Eu nem falava português. A puta era paraguaia. Estava improvisando em espanhol. Marco [o diretor] pediu para falar em espanhol. Eu, a puta paraguaia, a minha memória, ou a história do Brasil? Será que quem está falando é a história do Brasil com o meu corpo, a minha memória, e um ponto de vista que se desloca, ora para a puta, ora para mim? (VIRGÜEZ, 2019, p. 124).

O processo de criação da dramaturgia do espetáculo, assim como a criação dos atores, ocorreu concomitantemente na sala de ensaio, a partir de uma concepção polifônica na qual o corpo dos atores era foco do trabalho improvisacional. Um corpo coletivo, performativo e fragmentado pela trajetória histórica percorrida: da guerra do Paraguai, passando pelo *mangue beat*, até as remoções de comunidades às vésperas dos Jogos Olímpicos. Para a atriz, a memória do corpo a conduziu no processo: “Ao ser provocada por Marco e na iminência de sucumbir ali mesmo, pensei: eu não sei nada sobre esse período da história do Brasil, mas eu sei da história do Brasil que vivi, a que está na memória do meu corpo”. (VIRGÜEZ, 2019, p.119). Para ela, “a colonização e a subsequente relação de poder está no DNA do nosso corpo”(VIRGÜEZ, 2019, p.125). Corpo latino-americano que busca a liberdade e que recusa

a fome. Corpo que ocupa um entrelugar ao habitar o mangue que “é o encontro dos rios com o oceano. É o encontro entre a terra e o mar. É um lugar ‘entre’” (VIRGÚEZ, 2019, p. 122).

Entre a ficção e a vivência, entre o passado e o presente, entre o teatro e a vida, entre a atriz e a personagem. Trata-se de um entrelugar que nos constitui e que provoca a emoção de Carolina na manifestação contra a censura em frente ao CCBB, ao olhar a Avenida Presidente Vargas e ao imaginar o grande mangue. Diante dos restos soterrados pelo cimento da avenida de arquitetura europeia, diante de corpos negros escravizados e enterrados na região portuária ao lado, com sua voz de mulher latino-americana, ouço-a dizer que: *Caranguejo Overdrive* nos convoca a retornar ao nosso mangue, a revolver nossos rastros e a reinventar o tempo que chega.

Referências

- BIRMAN, Joel. *O trauma na pandemia do Coronavírus*. Suas dimensões políticas, sociais, econômicas, culturais, éticas e científicas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- DE FARIAS, Francisco Ramos. *Acontecimento traumático: fraturas da memória e descontinuidade histórica*. In: *As dobras da memória*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 101-112.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Ed. 34, 2017.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- GOBBI, Nelson; ARAGÃO, Helena. Cancelamento de 'Caranguejo overdrive' é tema de protesto, e CCBB se manifesta sobre o caso. In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 11/10/2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/cancelamento-de-caranguejo-overdrive-tema-de-protesto-ccbb-se-manifesta-sobre-caso-24012698?versao=amp> Acesso em: 14 out. 2019.
- KOSOVSKI, Pedro. *Caranguejo overdrive*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

LEAL, Eneida Cunha. Uma literatura nos trópicos. Notas ao pé da página. In: *Aletria*, Belo Horizonte, v. 30, n. 1, p. 119-134, 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.30.1.119-134>

MORICONI, Ítalo. Introdução. Crítica, escrita, vida. In: *35 ensaios de Silviano Santiago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 7-19.

PAGE, Christine (Org.). *Écritures théâtrales du traumatisme. Esthétiques de la résistance*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Figuras da história*. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

SAFATLE, Vladimir. *Só mais um esforço*. São Paulo: Três Estrelas, 2018.

SANTIAGO, Silviano. *35 ensaios de Silviano Santiago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

VIRGÜEZ, Carolina Serrato. *Inventário para o intangível: fuga para um fluxo improvisacional em Caranguejo Overdrive*. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Instituto de Arte e Comunicação Social – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

Seção 4

Dramaturgias de fora vistas de dentro

***Ricardo III está cancelada*, de Matéi Visniec: quando o teatro desafia a censura¹**

Sonia Pascolati

Introdução

Matéi Visniec é um jornalista e escritor romeno nascido em 1956. Seus textos dramáticos têm sido encenados com frequência em todo o mundo, o que se deve à potência de sua escrita, ao diálogo que consegue estabelecer com o leitor / espectador contemporâneo e à teatralidade inerente às peças. Além de procedimentos formais recorrentes, como a intertextualidade, o metateatro, a fragmentação e os mais diversos hibridismos, a dimensão política comum a seus textos dramáticos ganha destaque pela acuidade com que é feita a leitura de seu próprio tempo, conseguindo relacioná-lo a épocas passadas. O homem, sem dúvida, é o centro de suas especulações, sendo apresentado nas mais variadas facetas. Trata-se do homem inserido numa materialidade histórico-social captada pelo jornalista e traduzida literariamente pelo escritor, reforçando como o ficcionista vem tornando produtivo o contato do jornalista com o real.

Por aproximadamente 10 anos, toda sua produção literária foi censurada pelo regime ditatorial de Nicolae Ceaușescu (no poder de 1974 a 1989), até que em 1987 consegue asilo político na França. Escrevendo prioritariamente em francês desde então, sua obra tem sido traduzida para o português, desde 2012, pela editora brasileira É Realizações. Em entrevista, o autor declara:

¹ Texto publicado originalmente no número 39 da *Revista Contexto* (UFES), aqui em versão revista e atualizada.

Acredito na força da palavra, no fato de que a literatura e o teatro são transformadores e oferecem respostas para nossas questões essenciais, além de nos ajudar a nos conhecermos e a agir melhor. [...] Acredito simplesmente que a cultura possa salvar o homem, a humanidade e o humano em nós (GLOBO, 2015).

Essa pode ser considerada a premissa na construção da personagem Meierhold, protagonista de *Ricardo III está cancelada ou Cenas da vida de Meierhold*, texto encenado pela primeira vez em 2011 no Festival de Avignon, com montagem da Companhia Pli Urgent, de Lyon. O texto se apoia em dados biográficos do encenador russo, em fatos históricos acerca do regime socialista-comunista na União Soviética e no diálogo intertextual com *Ricardo III*, de Shakespeare.

Nesta reflexão, procuro analisar aspectos de *Ricardo III está cancelada* que evidenciam a dimensão política da criação teatral. A reconstrução das figuras históricas de Meierhold e Stálin por meio da ficção evidencia a força do teatro como modo de resistência a toda forma de censura, desde a mais violenta, comum a regimes ditatoriais, até a mais velada, a que temos assistido (também) em nossos tempos atuais, operada contra a arte, a produção cultural e o pensamento crítico em nome de uma pseudoneutralidade ideológica.

Linhas de força da dramaturgia de Matéi Visniec

É comum o diálogo das peças de Visniec com a tradição dramaturgica ocidental, caso de *O último Godot*, texto de 1997 que possibilita o encontro do escritor irlandês Samuel Beckett com Godot, personagem “ausente” de *Esperando Godot* (1953), pois é apenas o objeto da espera de Vladimir e Estragon. Outro dramaturgo moderno que se torna personagem de Visniec é Anton Tchékhov, que em *A máquina Tchékhov* (2000) encontra algumas personagens de suas peças mais famosas como *O jardim das cerejeiras*, *As três irmãs*, *Ivanov*, *Tio Vânia* e *A gaiivota*. Em *Ricardo III*

está cancelada é a vez de Vsévolod Meierhold, famoso encenador russo, transformar-se em personagem teatral.

A intertextualidade aproxima-se do metateatro à medida que dialogar com autores e obras da tradição é um modo de reconhecimento das matrizes e tendências da dramaturgia contemporânea. Isto é, o teatro olha para si mesmo e investiga o quê das práticas da tradição permanecem presentes, ou quais procedimentos permitem ao teatro contemporâneo reinventar-se. A chave metateatral é fundamental não apenas porque a personagem Meierhold está montando uma peça de Shakespeare (peça dentro da peça), mas especialmente porque essa montagem está sob investigação das autoridades, o que leva várias das personagens, como o Generalíssimo, o Pai, a Mãe e Ricardo III – aqui, tanto o ator que faz o papel do rei quanto a própria personagem, o que instaura, de algum modo, a metateatralidade – a interferir nas escolhas cênicas do diretor.

Camylla Galante (2017, p. 3849) destaca a pulsão do teatro de Visniec em direção à paródia, enumerando os alvos escolhidos pelo escritor: “[...] os governos totalitários, a censura, os julgamentos sofridos pelos escritores nas ditaduras do século XX e [...] inclusive os dramaturgos do Teatro do Absurdo”, traços perceptíveis em *Ricardo III está cancelada*. Em *Porque Hécuba*, texto de Visniec datado de 2013, os deuses do Olimpo assistem repetidamente ao sofrimento de Hécuba, rainha destronada e escravizada que perdera os filhos homens para a guerra. A batalha de Troia torna-se metáfora de todas as guerras da História, e o sadismo dos deuses remete ao dos generais que comandam os conflitos a distância e ignoram o sofrimento humano causado. Desse modo, o intertexto com a tragédia e o mito impulsiona o teatro a investigar suas potencialidades contemporâneas.

São recorrentes na dramaturgia de Visniec temas políticos, como a denúncia à guerra; à perseguição do Estado a intelectuais; à interdição à liberdade de expressão, especialmente de artistas; e até mesmo ao sadismo dos governos na manipulação intelectual e material do povo, seja por meio de regimes totalitários, seja pelas

garras do capitalismo, que reduz indivíduos a meros consumidores. Por ocasião de sua participação na 4ª. Flica (Festa Literária Internacional de Cachoeira), no recôncavo baiano, em novembro de 2014, o autor compara os malefícios de um regime totalitário com o perigo do consumismo e da manipulação operada pela mídia:

Quando era jovem e escritor na Romênia, era muito fácil porque o mal era visível, sabíamos o que tínhamos de criticar, os símbolos do regime totalitário estavam presentes: o presidente, o partido, a polícia política. [...] Mas, nas grandes sociedades de consumo, às vezes não podemos ver onde está o mal. Na época de Stalin, era muito fácil criticar e identificar o mal. Mas como fazer isso hoje? Com a manipulação pela imagem, a indústria da televisão? Porque é muito mais fácil ter uma tela sem ter uma civilização por trás (CARTA, 2014).

Em outro texto de Visniec – *Da sensação de elasticidade quando se marcha sobre cadáveres* (2009) –, o controle sobre os intelectuais e sobre o livre pensamento aparece claramente no embate entre o desejo de liberdade de expressão do Poeta, metáfora de todos os escritores presos e torturados sob regimes de exceção, e o discurso do Secretário da Comissão Ideológica para a Literatura, para quem a produção do “escritor novo” deve servir unicamente à construção do “homem novo”, distanciando-se completamente de “[...] escritores de países decadentes, capitalistas e imperialistas” (VISNIEC, 2012b, p. 33). Na peça *A história do comunismo contada aos doentes mentais*, de 1998, o autor já era contundente ao denunciar a prática abusiva de uma psiquiatria pseudocientífica pela União Soviética de meados da década de 1960 ao início dos anos 1980. O protagonista dessa peça é o escritor Iuri Petrovski, incumbido de ensinar aos doentes mentais a história do comunismo, de modo que seja garantido o controle do regime sobre as mentes das pessoas. O texto é dedicado a Daniil Harms, eliminado pelo regime stalinista, “[...] e a todos os escritores assassinados nos cárceres do poder” (VISNIEC, 2012a, p. 5), caso também de Meierhold.

As tramas da reescrita

A censura à liberdade de criação é um dos motes de *Ricardo III está cancelada* ou *Cenas da vida de Meierhold*, remetendo direta ou indiretamente a vários contextos históricos autoritários: à Inglaterra de Ricardo III, rei absolutista e sanguinário; à União Soviética sob o punho de ferro de Stálin (1927-1953), em que viveu Meierhold; à Romênia comandada por Nicolae Ceaușescu (1974-1989), país natal de Visniec; e ao Brasil dos últimos anos. Esses tempos e espaços, embora distantes, têm em comum a vigência da censura em nome de ideologias totalitárias; logo, partilham da interdição do livre pensamento e da criação artística.

A ação da peça focaliza o encenador russo Vsévolod Meierhold (1874-1940) em seus últimos anos de vida e seus esforços para, preservando seus propósitos artísticos e convicções políticas, conseguir autorização da comissão de censura do governo stalinista para montagem de *Ricardo III* de William Shakespeare. As 21 cenas alternam momentos de Meierhold construindo a *mise-en-scène* e prestando contas a diferentes personagens partidárias do regime totalitário, com elementos biográficos convocados para a composição da trama intertextual, tal qual a tortura na prisão e posterior execução.

Distanciando-se da estrutura da peça-bem-feita, na qual a ação se desenvolve linearmente em torno de um conflito entre personagens, *Ricardo III está cancelada* se organiza como “Adaptação livre inspirada no último pesadelo do encenador Vsévolod Meierhold antes de ser assassinado na prisão em 1940 por ordem do Generalíssimo” (VISNIEC, 2012c, p. 3), aproximando-se assim do princípio da montagem (SARRAZAC, 2017), que permite à ação avançar em saltos e trafegar por tempos não lineares e espaços indefinidos ou mesmo oníricos, possibilitando que a vida da personagem seja mostrada em flashes. Um primeiro exemplo da irregularidade temporal é encontrado na presença simultânea da

primeira esposa² de Meierhold, nomeada como Tânia, e da segunda esposa, Zinaida Reich, ainda apenas a atriz Zenaida (A Jovem) na fabulação de Visniec. O segundo é a visita dos pais do diretor durante os ensaios de *Ricardo III*, processo criativo que se desenrola, no plano da ficção³, entre 1936 e 1939; portanto, são encontros impossíveis entre pais e filho do ponto de vista biográfico, uma vez que seu pai, Emil Fyodorovich, morre em 19 de fevereiro de 1892 e sua mãe, Alvina Danilovna, em 10 de dezembro de 1905.

Em relação ao espaço, o palco teatral em que trabalha a personagem Meierhold é o plano central, porque ali acontece o processo de criação de *Ricardo III está cancelada*. Entretanto, ele é atravessado pela presença do Presidente da Comissão (imagem do teatro sob intervenção da censura), tornando-se o quarto de Meierhold e Tânia (íntimo e privado invadido pela força policial repressora) e a cela em que passa seus últimos dias (expressão máxima da violência física contra presos políticos), cena que “[...] poderia ser em uma prisão, na Torre de Londres” (VISNIEC, 2012c, p. 71), confirmando não só o intertexto literário, mas especialmente os paralelos históricos. Tempo e espaço sofrem alterações para permitir que a vida seja mostrada como paisagem a ser observada e que se constitui no “[...] cruzamento de todos os tempos da peça [...]” (SARRAZAC, 2017, p. 75) que recobrem itinerários da personagem, ela mesma metonímia da aventura humana.

A criação de Visniec aproxima-se em vários aspectos do drama-da-vida descrito por Sarrazac (2017), embora não abandone de todo, por exemplo, a noção de fábula e progressão dramática (esperança de aprovação da montagem de *Ricardo III* pelo regime stalinista), ou a configuração de um conflito (oposição entre

² Meierhold foi casado com Olga Munt de 1896 a 1921, com quem teve três filhas. Com a segunda esposa, a atriz Zinaida Reich, permanece de 1922 até 20 de junho de 1939, quando é preso. Menos de um mês depois, ela foi brutalmente assassinada pela NKVD (Comissariado do Povo para Assuntos Internos ou Ministério do Interior), polícia política da União Soviética, em sua própria casa.

³ Em minhas pesquisas, de modo algum exaustivas, não encontrei notícia de que Meierhold tenha encenado Shakespeare.

Meierhold e o regime). Em *Ricardo III está cancelada* podemos observar a tendência ao infradramático (SARRAZAC, 2017, p. 52-54), na medida em que a personagem é humanizada (o contrário de heroicizada ou mitificada), posta em situação cotidiana e os fatos dramáticos são apresentados desde sua perspectiva, de modo que os conflitos são mais da ordem intrassubjetiva e intrapsíquica – como sugere a situação de um último pesadelo... – do que interpessoal, como no drama aristotélico-hegeliano. Para Sarrazac (2017, p. 73), o momento mais propício para a personagem passar em revista a própria vida é o limiar da morte: “A hora da morte dilatada ao extremo – como uma agonia – abre-se sobre o tempo infinitamente plástico do drama-da-vida”. A hora da morte de Meierhold é anterior à prisão e à execução: trata-se de sua agonia como encenador, como homem de teatro impedido de criar livremente.

Ricardo III na Rússia stalinista

Entusiasta da revolução proletária, Meierhold filia-se ao Partido Comunista após a Revolução Russa (1917) e encena grandes nomes do teatro revolucionário, como Maiakovski, divulgador da ideologia comunista, a exemplo de *Mistério bufo*, em 1918, e *O percevejo*, em 1929. “Meyerhold passou a uma utilização das tradições teatrais com o objetivo preciso de fazê-las servir a um teatro que fosse uníssono com o nosso tempo, isto é, penetrado do ritmo da nossa época revolucionária e refletindo suas necessidades e aspirações”, registra Mokoulski (1969, p. 152). Todavia, os experimentalismos de Meierhold começam a incomodar o regime na década de 1930 e ele passa a ser considerado artífice de ações antissoviéticas e praticante de uma arte burguesa diametralmente oposta aos pilares da sociedade socialista. O teatro em que trabalhava desde 1926 é fechado em 1938, um passo antes de sua prisão em 1939 e execução em 1940.

A hipótese criada por Visniec de que o encenador russo teria preparado a montagem de um drama histórico de Shakespeare

aproximadamente entre os anos de 1936 e 1939 levanta ao menos duas questões: qual o sentido de montar *Ricardo III* numa Rússia totalitária? Por que a montagem dessa peça shakespeariana seria razão para perseguir o encenador antes aprovado pelo regime, por praticar uma arte alinhada aos interesses revolucionários?

Desde a primeira cena, o leitor-espectador é convidado a acompanhar o dilema da personagem Meierhold, que aguarda ansiosamente o parecer da Comissão (de censura) sobre a encenação de *Ricardo III*. Várias personagens, incluindo o próprio Ricardo III, sugerem-lhe que encene outro texto de Shakespeare, visto considerarem que a proposta de Meierhold é muito controversa para o contexto russo. Não se pode negar que algumas das peças shakespearianas sugeridas – *Otelo*, *Romeu e Julieta*, *A megera domada*, *Sonho de uma noite de verão*, *Hamlet*, *As alegres comadres de Windsor* – também possuem uma dimensão política, mas o centro do incômodo causado pela montagem de *Ricardo III* é o fato de trazer à cena uma personagem sem escrúpulos, que não hesita ao usar a violência para alcançar seus objetivos: ocupar o trono e estar no centro do poder. No contexto russo do final da década de 1930, seria possível aproximar os métodos de Ricardo III e a violência praticada por Stálin contra seus opositores. Nas palavras do próprio Stálin, o Generalíssimo, a peça “[...] é mais do que uma peça, [que] é um julgamento, o julgamento da história...” (VISNIEC, 2012c, p. 12). É esse julgamento, é essa denúncia que o stalinismo não pode suportar nem permitir.

A ação dramática da peça de Shakespeare se passa nos anos finais da Guerra das Rosas (1455-1485), uma disputa pelo trono entre duas casas da dinastia Plantageneta, a de York e a de Lancaster. Em 1483, deixando atrás de si um rastro de assassinatos cruéis a fim de eliminar qualquer legítimo sucessor ao trono, o Duque de Gloucester, da Casa de York, usurpa o trono e torna-se Ricardo III. Como reação, as duas Casas se unem contra Ricardo, morto em batalha em 1485, ponto final de uma longa guerra e de uma dinastia.

Se em Shakespeare Ricardo III é frio, manipulador, cruel e traiçoeiro, na encenação de Meierhold a personagem adquire

outras tonalidades, sendo transformada numa personagem “positiva”, como aponta A Voz da Autocensura. Ou seja, em vez de uma personagem que devesse ser odiada por seus atos criminosos, ela figura como metáfora da justificação da violência em nome do esforço de criar uma nova sociedade, a sociedade do homem novo na qual reinam os interesses da classe trabalhadora. Dito de outro modo, os fins justificam os meios. Portanto, em nome do bem maior de uma sociedade socialista, não importa quanta violência seja necessária.

Esse procedimento de justificação da violência vai ao encontro do que afirma Beatriz Viégas-Faria (2007, p. 14-15) sobre o rei Ricardo ter agido “[...] de acordo com os costumes políticos da época – decapitam-se os inimigos que podem vir a trazer dores de cabeça na arena política [...]”, prática consoante ao *modus operandi* do absolutismo, embora em descompasso com o que se espera de um regime socialista erigido em nome do proletariado, caso do socialismo-comunismo⁴ da União Soviética.

A rubrica inicial da cena 4 indica que as vítimas de Ricardo III parecem espectros pingando sangue, devendo dirigir-se à boca de cena e encarar os espectadores. Tal como no texto de Shakespeare, em que os fantasmas dos assassinados a mando do rei voltam para acusá-lo, aqui os espectros são postos diante dos espectadores. Em outras palavras, é como se a verdade sobre a violência do regime stalinista tivesse de ser encarada pelos contemporâneos de Meierhold, como também pelo próprio regime. A Voz da Autocensura inquire Meierhold a esse respeito: “Vsévolod Meierhold, por que em seu espetáculo os personagens assassinados por Ricardo III continuam em pé até o final do espetáculo, olhando diretamente nos olhos dos espectadores? Enquanto o sanguinário Ricardo III fica olhando para o vazio?” (VISNIEC, 2012c, p. 19).

⁴ Os limites entre esses conceitos não são tão claros, razão pela qual os utilizo conjugados. Essas discussões teóricas são amplas e escapam ao escopo deste capítulo, sendo aqui os termos utilizados apenas como categorias analíticas correspondentes à própria peça e seu assunto.

Ricardo III é Stálin; os assassinados são os opositores ao sistema, são o anúncio da execução de Meierhold, que acontecerá apenas na cena 21, a última da peça.

São inúmeras as intervenções no trabalho do diretor. A Mãe de Meierhold, aposentada que atua como vigilante para o Serviço de Investigação de Atualizações Abomináveis, é confiante em desempenhar um “[...] trabalho útil para a pátria [...]”, insiste para que os figurinos de época sejam utilizados pelo filho, pois ao “[...] mostrar uma página cruel da história antiga em figurinos atuais [...]” (VISNIEC, 2012c, p. 30) e apresentar Ricardo como “[...] um cidadão da nossa pátria [...]” poderia “[...] criar confusões [...]” e “minar [...] as bases do nosso Estado trabalhador” (VISNIEC, 2012c, p. 31), argumenta ela. A visita do Pai acontece algumas cenas depois e ele fala em nome do Serviço Público de Depuração Ideológica.

As críticas do Pai dirigem-se diretamente à composição da cena da batalha⁵, em particular, aos acessórios. Os cadáveres de camisa branca, terrivelmente ensanguentados, não se assemelham “à moda antiga”, segundo o Pai. De fato, lembram os presos políticos torturados pelo regime stalinista: “Desse jeito, parece mais que os seus mortos... foram executados... como se tivessem recebido, todos, uma bala no coração ou na nuca...” (VISNIEC, 2012c, p. 46). Por isso, é fundamental reestabelecer os acessórios que remetam a um tempo histórico longínquo sem relações com o presente: inserir feridas profundas nos corpos, cravar ao menos três flechas em cada corpo, um facão e um machado para cada soldado morto, mas, especialmente, alterar a fisionomia dos cadáveres, cuja “[...] expressão de espanto profundo, de tristeza mórbida e de total desgosto [...]” pode parecer que não compreendem “[...] por que a morte caiu-lhes em cima...” (VISNIEC, 2012c, p. 49). É fundamental, ainda, que as personagens não olhem diretamente para a plateia, evitando qualquer efeito de distanciamento (quebra da quarta

⁵ Em Shakespeare, equivale ao ato final, quando se dá o confronto entre Ricardo III e o Conde de Richmond, que se tornará Henrique VII e iniciará a dinastia Tudor.

parede e provocação crítica). Tudo para que o leitor-espectador não seja levado a perguntar: “Ricardo III está errando por um campo de batalha ou em uma vala comum recém-aberta?” (VISNIEC, 2012c, p. 47).

Essas sugestões nada inocentes vão na contramão do que pretende Meierhold com seu trabalho de direção. A cena 5 é a primeira em que ele está exercendo o *métier*, compondo a personagem Ricardo III. Dela, são retirados capa, chapéu, corrente, espada, luvas e cinturão, assim como a corcunda, que diminui até ser completamente eliminada. Momento belamente metateatral, estão no palco o diretor dando instruções a Tânia, sua esposa que aqui atua como cenógrafa, e dirigindo o ator que deve representar Ricardo III: “Não tem mais corcunda, basta uma indicação. Mas quero que abaixe um pouco o ombro esquerdo quando caminhar... Assim... Não, é demais... Só um pouco... Assim, esta será a única deformação de Ricardo. [...] Quero um Ricardo verdadeiro, humano. Quero que seja verossímil” (VISNIEC, 2012c, p. 22-23). Verossímil em relação a que contexto? Certamente verossímil, se o objetivo é retratar o homem e seu potencial de tirania em qualquer regime ou época histórica, pois, de acordo com os conselhos dos pais, essa atualização configuraria uma traição ao texto shakespeariano – na verdade, uma traição ao regime stalinista.

O ponto alto da discussão sobre a reescrita proposta pela encenação meierholdiana é quando o próprio Ricardo III pergunta “[...] por que quis fazer de mim um personagem positivo?” (VISNIEC, 2012c, p. 76), isso quando o artista já está na prisão, sofrendo tortura (cena 16). A resposta de Meierhold exige uma longa transcrição, fundamental para a compreensão do novo sentido que o encenador pretende imprimir à matriz shakespeariana:

Porque você representa o mal sem mescla ideológica. É uma força sombria, mas representa o mal genuíno. Você mata para ter poder, mas não mata em nome de uma grande utopia. Não tem nenhum escrúpulo, nenhuma hesitação para fazer o mal, mas não pede a seus

cúmplices e vassallos que louvem os seus crimes. Há em você uma certa grandeza no horror, pois não é um demagogo. Fascina e aterroriza ao mesmo tempo, mas não se erige em Deus. Finge amizade e amor, mas não se pode negar que faz isso com um certo encanto. Acrescenta brutalidade à trapaça, mas suas palavras são sutis e surpreendentes. Você representa algo que a humanidade perdeu: o mal direto, sincero e puro. Hoje, o mal vem envolvido em mil promessas de um mundo melhor. Hoje o mal não pretende apenas subornar a multidão, quer também ser adulado por ela. O mal de hoje em dia não se contenta em viver em seu palácio e dominar o mundo, quer também viver na cabeça das pessoas e exercer um controle sobre o seu interior. O mal de hoje é pior que a peste do seu tempo. Mata para alimentar o medo daqueles que nem mesmo pensam em se revoltar. O mal é hoje tão obstinado, está tão infiltrado em tudo, que até mesmo os fetos têm sua marca. E se as crianças que nascem são serviçais do mal, o seu cérebro é lavado desde o nascimento para que o mal possa habitar confortavelmente nele. E é a partir do interior de todos os cérebros que o mal de hoje extrai seu poder..." (VISNIEC, 2012c, p. 76-77).

Meierhold lê Ricardo III como o mal puro e genuíno que deseja o poder, mas não usa a crença do povo em uma utopia para alcançar seus objetivos. A utopia oferecida pela Revolução de 1917 foi a possibilidade de o proletariado efetivamente protagonizar as esferas econômica e política da sociedade, levando os revolucionários a acreditar que o bolchevismo seria realmente diferente do czarismo. Iuri Petrovski, o escritor ficcional de *A história do comunismo contada aos doentes mentais*, ao receber a incumbência indicada no título, começa sua narrativa pela palavra "utopia": "Concentrem-se bem, é uma palavra que faz uma **curva ascendente**. Como um cavalo empinando. 'Utopia'. Ouvem como ela sobe? Sobe e **dissipa-se no ar**. Começa dentro da boca e **termina em nenhum lugar**. 'Utopiiiii'" (VISNIEC, 2012a, p. 23. grifos meus). É claro o desencanto impresso na apresentação melódica da palavra, que se dissipa e não leva a lugar nenhum. A crítica não se dirige às bases marxista-leninistas do pensamento socialista-comunista, mas sim ao controle ideológico que

se faz da doutrina para que as mentes permaneçam sob a égide da mão forte do Estado.

Ao erigir-se em imagem do regime a quem se deve obediência e devoção, Stálin coloca-se na mesma posição de Deus. Como Deus escreve certo por linhas tortas, não há razão para os vassalos – termo que remete tanto à corte de Ricardo III no século XV quanto ao czarismo recém-destronado – questionarem os métodos do stalinismo. A cumplicidade exigida implica a participação de escritores, representados particularmente por menções a União dos Escritores presentes em outras duas peças de Visniec – *A história do comunismo contada aos doentes mentais* e *Da sensação de elasticidade quando se marcha sobre cadáveres*. No texto, remete à pressão sofrida por Meierhold para manter-se fiel à cartilha socialista-comunista, o que interdita uma visão crítica acerca do regime. O regime socialista-comunista torna-se o mal quando vende apenas promessas de um mundo melhor, exigindo ser incensado cegamente pelo povo. Se para Ricardo III bastava conquistar o trono, o que incomoda agora, por ser injustificável, é a necessidade de controlar as mentes das pessoas já desde o nascimento em nome da formação do “homem novo”.

Tal como Ricardo III finge amizade e amor, também o Generalíssimo o faz quando visita Meierhold na calada da noite, elogiando seu espírito criativo, colocando-o à altura dos melhores autores russos, estimulando-o a “[...] ouvir sua voz interior [...]”, pois somente ela “[...] diz a verdade [...]” (VISNIEC, 2012c, p. 13). Enquanto isso, “[...] dois homens com casacos de couro [...]” (VISNIEC, 2012c, p. 12) – reiterada imagem, na peça, do controle policial – inspecionam o quarto do encenador, num claro exercício de vigilância que desmente a possibilidade de liberdade de pensamento. Meierhold, diante de sua personagem Ricardo III, defende que vive “[...] em um país livre! Vivemos no país dos trabalhadores que constroem seu próprio destino...” (VISNIEC, 2012c, p. 16), resistindo como pode ao controle que o regime opera sobre sua montagem de Shakespeare:

Meierhold: [...] Não, recuso essa mascarada! Não pode ser verdade! Em minha cabeça, sou livre. Pelo menos não se pode entrar dessa maneira na minha cabeça.

Tânia / A Voz da Autocensura: Como não? A classe trabalhadora pode.

Meierhold: Minha cabeça... ainda é um espaço privado...

Tânia / A Voz da Autocensura: Não. Em nosso país a propriedade privada foi abolida (VISNIEC, 2012c, p. 18-19).

Não só a propriedade de meios de produção, mas também a propriedade intelectual e o direito a um pensamento divergente foram abolidos. A autocensura já é um indício de que o regime está dentro das pessoas, da cabeça delas; ainda mais exemplar é a intromissão do Generalíssimo numa festa dos atores, justamente quando eles estão conversando sobre como o teatro pode afetar coletivamente o povo e ser “[...] embrião da revolta [...]” (VISNIEC, 2012c, p. 59). Aparentemente gentil, o Generalíssimo / Stálin serve um prato preparado por ele especialmente para o encenador e seus atores: a cabeça viva de Ricardo III.

Uma primeira leitura desse signo remete à deposição da monarquia russa, na figura do czar Nicolau II, pois nada mais contundente do que a cabeça de um imperador absolutista servida numa bandeja para simbolizar a queda de um regime de governo. Porém, a cabeça viva dirige-se a Meierhold, de modo a insuflá-lo a uma autocrítica que, de fato, configura-se como a confissão exigida pela ditadura stalinista. Desse modo, uma segunda leitura se impõe: Ricardo III é o próprio Stálin, pairando no ar a questão: que real distância existe entre os métodos para manutenção do poder na Guerra das Rosas (absolutismo) e na ditadura stalinista (socialismo-comunismo)?

A cabeça de Ricardo III insiste para que Meierhold repita palavras que admitam intenções contra o regime na encenação de *Ricardo III*, especialmente aquelas que cultivem “[...] uma arte burguesa que está em processo de extinção natural [...]”, “[...] um teatro de ateliê [...]”, “[...] um teatro que parece arte pura e que na

verdade é arte podre [...]” (VISNIEC, 2021c, p. 62-63). A confissão, uma antecipação do que Meierhold enfrentará como preso político, prossegue:

Sim, eu me sujeito a um ideal estético, e portanto eu me sujeito aos inimigos da classe trabalhadora... Mas estou disposto, camaradas, a retomar o contato com a realidade. Temos necessidade de uma arte que trate da vida real. **O novo encenador deve ser um servidor do trabalho** e do cotidiano. [...] Nosso teatro proletário deve ser biologicamente útil, psicologicamente regrado, racional, econômico... Uma alta tecnologia e a mecanização devem, tanto nesse teatro quanto na sociedade coletivista, **triumfar sobre o indivíduo** desorganizado... [...] E, é verdade, eu não compreendi a verdadeira missão do ator proletário... Continuei sendo um **encenador cabotino individualista**... Sim, camaradas, renuncio à metáfora, pois **toda metáfora é subversiva**...” (VISNIEC, 2012c, p.62-63, grifos meus).

O texto da confissão, ditado por essa grotesca cabeça imperial falante, termina com uma ameaça: “Vamos, repita tudo isso, ‘Mestre Artista’... É sua última chance...” (VISNIEC, 2012c, p. 63). Matéi Visniec, em nome desse Meierhold ficcional e também biográfico, representante de todos os artífices do teatro que resistem aos momentos mais sombrios da história, não assina a confissão, fazendo de sua *Ricardo III está cancelada* um manifesto pela liberdade criativa do teatro e pela preservação da potência de denúncia, especialmente porque mobiliza o indivíduo em sua convivência social.

O grotesco da cabeça falante de Ricardo III é amplificado na cena seguinte (cena 14), referente ao nascimento do filho de Tânia e Meierhold. A gestação ultrapassou em muitos meses o período natural, porque o feto, cada vez maior no ventre da mãe e já capaz de repetir frases ouvidas do mundo exterior, negava-se a nascer, a ser parido, como declara em tom de denúncia a própria mãe: “Não se sabe de nenhum nascimento por parto natural em nosso país há 25 anos. [...] Por que então fazer a revolução se as crianças vomitam

no ventre das mães? Por que mais nenhum feto quer sair? Por que nunca se fala da revolta dos fetos?” (VISNIEC, 2012c, p. 62).

Os responsáveis pelo parto são soldados (os homens com casaco de couro) e não médicos, signo de que o homem novo é necessário ao regime, e não à perpetuação da vida. Meierhold é obrigado a assistir ao parto algemado e diante das pernas abertas de Tânia. Entre os urros da criança e o esforço da mãe para expulsá-la do ventre, os soldados conseguem pegar a cabeça da criança, que já vem coroada, conforme indica a rubrica: “(Os dois homens põem sobre a cabeça de Meierhold uma pequena coroa pingando sangue. A cabeça está agora bem visível entre as pernas de Tânia. É a cabeçorra de uma marionete que os dois homens retiram com muito cuidado, puxando-a pelos barbantes)” (VISNIEC, 2012c, p. 66). A cabeça gigante da marionete “[...] assemelha-se perfeitamente a Ricardo III [...]” e seu primeiro pedido é “Onde está minha coroa?” (VISNIEC, 2012c, p. 67), isto é, o homem novo tem pouco de novo, uma vez que tem a aparência de um rei sanguinário e seu primeiro desejo é o poder. Seu segundo pedido é ouvir a história do assassinato (gesto despótico por excelência), a mando do rei Ricardo, dos dois príncipes que tinham direito ao trono da Inglaterra, seus sobrinhos diretos, como se estivesse pronto para aprender especificamente como funciona a arbitrariedade da violência no mundo que ele está começando a conhecer.

O recém-nascido questiona a encenação do pai, pois, segundo ele, a cena do assassinato dos príncipes na peça de Meierhold zomba da polícia política do país, porque os assassinos usam casacos de couro, tal qual os guardas do Generalíssimo, os mesmos que revistam a casa do encenador no início da peça. Sem admitir que o pai contra-argumente, o menino-marionete – o homem novo já nasce sem liberdade... – retira um cetro do ventre da mãe, com o qual bate em Meierhold enquanto o acusa de “[...] espião a soldo das forças estrangeiras” (VISNIEC, 2012c, p. 68).

Retomando o subtítulo explicativo segundo o qual toda a ação dramática seria o último pesadelo do encenador russo na prisão, ele teria sido atormentado pelo pior dos sonhos: ver seu próprio

filho, possível imagem da criação teatral, atuando como agente do regime ditatorial. O “bebê” insiste na capitulação do pai: “Mostre-nos um *Ricardo III* a serviço do homem novo, da classe trabalhadora, da nossa ideologia científica... Vamos, coragem, camarada papai...” (VISNIEC, 2012c, p. 70). Nas demais cenas da peça, Meierhold já está na prisão, sendo torturado até a morte.

Teatro é sinônimo de resistência

Ricardo III é um drama histórico organizado em torno de uma figura retratada com refinadas tintas de crueldade e frieza por Shakespeare. Estabelecer diálogo intertextual com o século XV inglês parece um gesto de voltar os olhos para o passado; entretanto, também pode ser lido como um expediente para tornar mais aguçado nosso olhar para o presente.

Visniec é um autor atento às circunstâncias históricas, políticas, sociais e econômicas de seu tempo. Contrapor dois tempos históricos – a Guerra das Rosas e a União Soviética dos anos 1930 – só faz iluminar nossa percepção das contradições de nosso próprio tempo. Em pleno século XXI, vemos a democracia, pilar das sociedades, sendo ameaçada, assim como vemos a violência sendo praticada diante de câmeras de televisão, que transmitem o espetáculo da arbitrariedade em tempo real.

O Meierhold do escritor romeno, tal como a da História, é silenciado por um regime autoritário. Quantos seres humanos têm sido silenciados por autoritarismo, preconceitos, xenofobia? Vidas importam, todas elas. Revisitar o passado de uma perspectiva crítica e política – entendida aqui como aquela que não se furta a tomar posição diante do contexto histórico e a assumir o papel de denúncia que cabe à arte – impele leitores e espectadores a enfrentarem o presente.

A escrita teatral de Visniec é um evidente reflexo de seu papel como jornalista, classe que, de maneira análoga aos artistas, tem assumido a difícil função de nos manter lúcidos apesar dos discursos

contra as minorias, a cultura, a arte e o conhecimento científico. Que o teatro continue encontrando forças para resistir e denunciar.

Referências

CARTA Capital. A palavra é uma forma de resistência, lembra Visniec. *Caderno Cultura*. 2 nov. 2014. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/cultura/a-palavra-e-uma-forma-de-resistencia-lembra-matei-visniec-2220/>>. Acesso em 28 jan. 2021.

GALANTE, Camylla. Matei Visniec e o teatro contemporâneo como auto-reflexão. In: *Anais do XV Congresso Internacional da Abralic – Textualidades contemporâneas*. Rio de Janeiro: UERJ, 2017. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522199483.pdf>. Acesso em 28 jan. 2021.

GLOBO Teatro. *Matei Visniec: “Sou um grande colecionador de imagens e notícias”*. Romeno virou um dos autores contemporâneos mais montados no Brasil. 27 set. 2015. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/boca-de-cena/noticia/2015/09/matei-visniec-sou-um-grande-colecionador-de-imagens-enoticias.html>>. Acesso em 09 maio 2020.

MOKOULSKI, S. A revisão das tradições (Da cena elisabetana à biomecânica). In: CONRADO, Aldomar (org.). *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

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

SHAKESPEARE, William. *Ricardo III*. Tradução Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2007.

VIÉGAS-FARIA, Beatriz. Prefácio. In: SHAKESPEARE, William. *Ricardo III*. Porto Alegre: L&PM, 2007. p. 13-20.

VISNIEC, Matéi. *A história do comunismo contada aos doentes mentais*. São Paulo: É Realizações, 2012a.

VISNIEC, Matéi. *Da sensação de elasticidade quando se marcha sobre cadáveres*. São Paulo: É Realizações, 2012b.

VISNIEC, Matéi. *Ricardo III está cancelada ou Cenas da vida de Meierhold*. São Paulo: É Realizações, 2012c.

A poética da “marronagem” de Kossi Efoui na peça *Le Carrefour*

Maria da Glória Magalhães dos Reis

Introdução

Vislumbrar o teatro como uma ação política tem sido a preocupação do Coletivo de teatro *En classe et en scène* desde que foi criado, em 2010¹. A partir dessa inquietação, nos anos de 2018 e 2019, o grupo mergulhou nos estudos e encenações da peça *Le Carrefour [A encruzilhada]*, de Kossi Efoui. Os resultados dessa imersão são discutidos no livro *En Classe et En Scène - Dez anos de uma trajetória coletiva* (2021).

Os debates em torno do Teatro Político e das relações entre teatro e política não são recentes e têm permeado as discussões de nosso Grupo Trabalho Dramaturgia e Teatro da ANPOLL. No intuito de contribuir para essas reflexões, partimos de uma tentativa de apreensão do tema dentro de sua pluralidade e diversidade, tanto em relação às concepções teóricas, quanto geográficas. Em meio a diferentes apelações possíveis, como “teatro militante”, “teatro engajado”, “teatro de resistência”, “teatro popular” optamos, no estudo da dramaturgia de Kossi Efoui, por uma discussão sobre o que o próprio autor define como uma poética da “marronagem”.

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCYs0BXrXu4GrwadHvbJGCEA>. Acesso em: fevereiro de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pm1XrymKays>. Acesso em: fevereiro de 2021.

O teatro político e a dramaturgia em língua francesa da África Subsaariana

Como ponto de partida, podemos questionar, como faz Olivier Neveux em sua obra *Contre le Théâtre politique* (2019), o que foi feito na contemporaneidade da dimensão política do teatro. As relações entre o teatro e a política têm se manifestado das mais diversas formas, tanto em movimentos de emancipação e resistência, quanto em seu sentido contrário, o de opressão e domesticação. No que diz respeito ao teatro da África Subsaariana de língua francesa, objeto de nossas discussões, pode-se observar o seu movimento emancipatório nas dramaturgias de autores como Kossi Efoui, Koffi Kwahulé, Gustave Akakpo e outros. Mas também em seu contrário, no teatro de domesticação realizado pela Escola Normal William Ponty [École Normale William Ponty], que formou, durante o período de exploração colonial, a maior parte dos professores e intelectuais da África do Oeste. Apesar de terem passado por ela figuras importantes como Léopold Sédar Senghor, Mathias Sorgho e Félix Houphouët-Boigny, a instituição praticava um teatro de domesticação, por meio de trabalhos sobre obras e metodologias essencialmente francesas (CHALAYE, 2004).

Como afirma Efoui em entrevista publicada no livro sobre a trajetória do coletivo, citado acima, a ideia de engajamento não delimita para que lado o escritor oferece sua pena. Para Efoui, o escritor que coloca a obra a serviço do poder ditatorial, sob o qual seu país, o Togo, vive há décadas, não deixa de ser tão político quanto aquele que se manifesta contra o poder autoritário.

Para Neveux (2019, p. 11), a história do teatro político não é uniforme, mas atravessada por conflitos, orientações incompatíveis e projetos que não podem ser comparados, não se apresentando, portanto, como um gênero unificado. No entanto, apesar dessa diversificação, uma das conclusões, ou melhor, uma das hipóteses a que o autor chega é que o teatro possa instigar a uma forma inquieta e crítica de ver o mundo.

A peça *Le Carrefour*, de Kossi Efoui, evoca essas potencialidades de inquietação e de mudança do olhar trazendo uma imagem intensamente poética e crítica de um regime totalitário, que pode ser o do Togo, de 1990 e de hoje, e do Brasil da atualidade: trata-se de regimes nos quais os artistas são os primeiros sacrificados em um sistema social e político baseado na opressão.

A encruzilhada como caminho de resistência

O texto da peça foi publicado pela primeira vez em 1990 na Revista *Théâtre-Sud*, número 2, pela editora L'Harmattan em parceria com a *Radio France International* (RFI), em Paris, após a uma apresentação no mesmo ano no Festival da Francofonia, em Limoges, na França. O drama propõe uma reflexão sobre a sensação que experimentamos quando nos encontramos em uma encruzilhada, o que implica necessariamente fazer escolhas e experienciar memórias e esquecimentos, perdas e ganhos. Por meio de uma estratégia de meta-teatro, a história se desenvolve passando por impasses políticos, sociais e amorosos. Como sair desse cruzamento de possibilidades é o que se perguntam as personagens em um ambiente de sonho sobre o passado, o presente e o futuro. A intriga se constrói sobre quatro personagens: La femme [Mulher], Le Poète [Poeta], Le Souffleur [Ponto] e Le flic [Cana].

A didascália que abre a peça nos traz algumas informações em relação ao cenário, assim como as primeiras pistas para a criação das personagens:

A cena representa uma encruzilhada com um candeeiro apagado. Em um canto está um banco. No fundo da cena, um praticável no qual é posto um suporte para partitura.

Entra o Ponto. É um personagem que lembra um mestre de cerimônia ou um manipulador de marionete. Faz um primeiro gesto que acende o candeeiro, um outro que ilumina projetores e permite descobrir na cena A Mulher que está deitada em uma posição desajeitada, como uma marionete

desarticulada. O Ponto começa a reanimá-la fazendo vários gestos em sua direção. De repente, ela dá um grito intenso.²

A encruzilhada e o candeeiro são dois elementos que estarão presentes o tempo todo no decorrer da peça. As indicações cênicas determinam que a luz deva ser acesa pelo Ponto, no início da peça, e por várias vezes as personagens afirmam que quando a luz se apagar o espetáculo também deverá se encerrar. Essa expectativa cria momentos de tensão entre as personagens: há constantes ameaças de que a luz se apague e as repetidas referências a ela acabam por conduzir o comportamento das personagens a um crescendo de angústia. Após o reencontro dado nas primeiras réplicas, o Poeta e a Mulher podem sofrer uma separação que se torna a cada momento mais eminente e abrupta, como o despertar de um sonho.

O Ponto é uma personagem que nos intriga desde o início. Seu texto é escasso, com exceção de uma grande tirada que conclui a peça, embora ele esteja presente em todas as cenas, manipulando as outras personagens, aparentemente, a seu bel prazer. A Mulher, de acordo com a rubrica inicial acima, é reanimada pelo Ponto e inicia seu discurso, o qual se constrói a partir de um movimento oscilatório entre o esquecimento e os fragmentos de memória, apresentando a primeira tensão que dá o tom da peça:

Mulher: O que está acontecendo comigo? Que estranho. Parece... não. E ainda assim... É estranho que está acontecendo comigo. Parece que estou revivendo essa cena. Uma noite exatamente como essa. Subi nesse mesmo palco. Com essa mesma luz. Com esse mesmo

² *La scène représente un carrefour avec un réverbère éteint. Dans un coin se trouve un banc. Au fond de la scène, un podium sur lequel est posé un pupitre de musicien. Entre le Souffleur. C'est un personnage qui rappelle le maître de cérémonie ou le moniteur de marionnettes. Il fait un premier geste qui allume le réverbère, un autre qui allume les projecteurs et permet de découvrir sur scène la Femme, couchée dans une position inconfortable, comme un pantin désarticulé. Le Souffleur entreprend de la ranimer en faisant plusieurs gestes dans sa direction. Soudain, elle pousse un grand cri.(p. 69)*

cenário. Já avancei até a boca de cena como nesse momento e depois, como da outra vez... Sim. Como da outra vez... eu esqueço meu texto.

Ponto: E mesmo assim...³

Somos instalados imediatamente no meta-teatro de Efoui, ao passo que memória da Mulher é reativada pelo Ponto. Ao longo da peça, a sensação que temos é de que ele tem o poder de “ligar” e “desligar” as demais personagens. É ele quem tem o domínio sobre elas. No momento em que a atriz-personagem se dirige à boca de cena, o enigma se instala: é a atriz ou a personagem quem esquece o texto? Após ser “religada” pelo Ponto, ela continua seu texto:

Mulher: Quando minha amiga Rachel morreu, eu vivi tudo, eu revivi tudo exatamente como hoje. Como algo que recomeça. Essa dor que dá um nó na garganta como um enjoo e os olhos como... como... não. Nem dói mais, uma dor como essa. Nem machuca mais. Nem mesmo um leve arranhão na barriga. Nem mesmo um aperto. Nem mesmo um beliscão. Nem mesmo uma ligeira ferida... Eu acho que é besta mesmo: você inocentemente folheia o jornal e, de repente, "uma jovem teve as pernas esmagadas por um carro hoje de manhã, às dez horas..." E você se recusa a reconhecer a menina na foto, diante de seus olhos. O que o motorista não sabe é que uma jovem, ela se chama Rachel, que ela tem uma amiga, que hoje à noite alguém teria feito amor com ela falando sobre suas lindas pernas. E que ela ama. O que eles não sabem, aqueles que vêm até ela e dizem: "Agradeça a Deus por estar viva", é que ela está morta. Morta. Porque a vida para ela é a dança. Rachel, é uma amiga de verdade, eu acho, o tipo que você diria coisas horríveis quando você quer ser má e é nela que você desconta.⁴

³ La Femme : Qu'est-ce qui m'arrive ? : C'est tout de même bizarre. Il me semble... Non. Et pourtant... C'est bizarre tout de même, ce qui m'arrive. J'ai l'impression de revivre cette scène. Une nuit exactement comme celle-ci. Je suis montée sur cette même scène. Avec cette même lumière. Avec ce même décor. Je me suis déjà avancée comme je le fais en ce moment vers l'avant-scène et puis, exactement comme l'autre fois... Oui. Comme l'autre fois... J'oublie mon texte.

Le Souffleur : Et c'est pourtant... (pp. 69,70)

⁴ La Femme : Et c'est pourtant la première fois que ça m'arrive. Comme une foule de choses qui ne m'arrivent qu'une fois mais qui me donnent l'impression d'arriver

Rachel, a amiga dançarina da Mulher, única personagem que tem nome próprio, será a primeira artista a perecer. O sonho de Rachel morre em um acidente de carro. Ela perde as pernas, não pode mais dançar e seus movimentos são bruscamente amputados. No início da réplica, há um primeiro movimento de negação da dor por parte da Mulher, que quer evitá-la, anestesiá-la. No decorrer da fábula, vemos pouco a pouco o fim dos artistas, a começar pela dançarina, depois o pintor e, na réplica final, o desaparecimento total dos seres que criam e pensam. Rachel, a dançarina e o pintor são personagens evocados, a primeira, pela Mulher; o segundo, pelo Poeta que, mesmo não aparecendo fisicamente durante a peça, é presentificado de forma intensa em suas falas.

O Poeta, personagem seguinte a se apresentar para o público, é convocado à cena pela palavra da Mulher e pelo gesto do Ponto:

Mulher: Mas esta noite ele vai voltar. Ele vai ficar enquanto durar o teatro. Um ato de algumas cenas. Ou talvez dois ou talvez três. Ele dirá que é por isso que ele está aqui. Fazer teatro. Então, a gente vai fingir que não se conhece. A gente vai fazer teatro. Agiremos naturalmente.⁵

sept fois... Quand mon amie Rachel est morte, j'ai tout vécu, j'ai tout revécu exactement comme aujourd'hui. Comme quelque chose qui recommence. Cette douleur-là ça rend dure la gorge comme une boule de nausée et les yeux comme... comme... Non. Ça ne fait même plus mal, une douleur comme celle-là. Ça ne blesse même plus. Pas même une légère égratignure au ventre. Pas même un serrement. Pas même un pincement. Pas même... Pas même un léger froissement... Je pense que c'est bête : vous feuillotez innocemment le journal et, tout à coup : « une jeune fille a eu les jambes broyées par une automobile ce matin à dix heures... » Et vous refusez de reconnaître la jeune fille sur la photo, là, sous vos yeux. Ce qu'il ne sait pas, l'automobiliste, c'est qu'une jeune fille, ça s'appelle Rachel, que ça a une amie, que ce soir, quelqu'un lui aurait fait l'amour en lui parlant de ses belles jambes. Et qu'elle aime. Ce qu'ils ne savent pas, ceux qui viennent lui dire : « Remercie Dieu d'être en vie », c'est qu'elle est morte. Morte. Parce que la vie pour elle, c'est la danse. Rachel, c'est l'amie, le genre vrai, je crois, le genre à qui tu dirais des choses désagréables quand tu as envie d'être méchante et que c'est elle qui passe par là. (p. 70)

⁵ La Femme : Mais ce soir il reviendra. Il restera le temps que dure le théâtre. Un acte de quelques scènes. Où peut-être deux ou peut-être trois. Il dira que c'est pour

A fala da Mulher mantém a relação entre a realidade e a ficção, entre a vida e a arte. É preciso agir naturalmente como se age no teatro, afinal, a vida é o teatro e o teatro é a vida. O Poeta entra em cena e mostra que está à procura, que é um jovem que busca, como o jovem Efoui que escreveu sua peça perto de seus 30 anos, ou como os jovens estudantes que participaram da montagem da peça, ou, ainda, como os jovens espectadores, a quem ela foi apresentada em várias ocasiões, conforme relatado em Magalhães dos Reis (2021). Sua primeira réplica apresenta ao público essa busca:

Poeta: Hoje em dia, há cada vez menos perdidos que procuram. Por outro lado, há cada vez mais guias, faróis. Eu vi alguns faróis. Havia um, muito pequeno, piscando, que se achava o olho do universo. Eu vi um empoleirado lá no alto e que não dava nenhuma luz, mas dava vertigem. Havia um, prestigioso, brilhante, que interpelava todo mundo: "Venham, venham, eu dou a vocês a luz". Mas aqueles que foram voltaram cegos... Pela luz. Havia tantos se achando espécimes raros que já nem dá mais pra levar a sério. Olha, não podemos nem mais distinguir o rei do seu bobo da corte...⁶

O Poeta mostra-se, na primeira fala, como um visionário e um verdadeiro profeta, acusando os falsos. Não pudemos deixar de fazer referência à situação política brasileira. O texto de Efoui nos remete a uma imagem do que vivemos no Brasil da atualidade: a perseguição de artistas, os jovens procurando faróis que só os fazem cegar, os falsos líderes e os bufões de nossa política.

ça qu'il est là. Faire du théâtre. Alors, on fera semblant de ne pas se reconnaître. On fera théâtre. On fera naturel. (p. 71)

⁶ Le Poète : Il y en a de moins en moins de nos jours, des égarés qui cherchent. Par contre, il y a de plus en plus de guides, de phares. J'en ai vu, moi, des phares. Il y en avait un, tout petit, clignotant, qui se prenait pour l'œil de l'univers. J'en ai vu un tout haut perché et qui ne donnait aucune lumière mais il donnait le vertige. Il y en avait un, prestigieux, éclatant, qui interpellait tout le monde : « Venez, venez, je vous donne la lumière. » Mais ceux qui y sont allés sont revenus aveuglés... par la lumière. Il y en avait tellement à se prendre pour des spécimens rares que ça ne fait même plus sérieux. Tenez, on ne distingue même plus le roi de son bouffon... (p.72)

A Poética da Marronagem como resistência política

O diálogo estabelecido entre a Mulher e o Poeta entra em um vai-e-vem que parte da vida amorosa que eles poderiam ter vivido antes, o reconhecimento e o ser reconhecido, e uma situação política de opressão. Para o leitor-espectador, em um primeiro momento, a relação entre as personagens não fica clara; entretanto, pouco a pouco construímos o seu passado e seus possíveis futuros. Ela o acusa de tê-la abandonado, de ter partido e tê-la deixado sozinha na encruzilhada, da qual não consegue escapar. Por outro lado, o diálogo também caminha para o esclarecimento da situação do Poeta: ele é um foragido político procurado pela polícia. A Mulher lhe explica a necessidade de usar uma máscara de gás e um capacete para se proteger da violência da polícia, como também da tortura.

Pela primeira vez, a mulher exerce seus poderes adivinhatórios, que vão voltar à cena em vários momentos durante a peça, seja quando ela lê a mão do poeta, em cuja palma ela depreende o seu passado e o reconhece como o amante que a abandonou, seja a partir de um jarro de água que lhe mostra a existência de vários futuros possíveis.

A Mulher é também quem anuncia a chegada do policial, o Cana, símbolo do poder opressor e da sociedade patriarcal. A cena é apresentada trazendo elementos de derrisão e de humor. O Cana se aproxima por trás do Poeta, e a Mulher o vê sem que nenhum dos dois se vejam (uma cena típica da farsa):

Poeta: Fora da lei. Marginal. Fora da lei. Marginal. Fora da lei. Marginal. Fora da lei...

Mulher: O que você está fazendo?

Poeta: Nada. Eu repito para não esquecer. Como quando um cana me perguntar: "Quem é você?" Eu poderei responder em continência: "Fora da lei. Marginal, meu sargento. Como antes, esse cana que... *(Enquanto ele fala, sinal do Ponto. O Cana entra. A Mulher olha por cima do ombro do Poeta e vê o Cana.)*

Mulher: Ah não!

Poeta: Sim!

Mulher: Você encontrou um Cana quando estava vindo?

Poeta: Claro!

Mulher: Meu Deus, como ele era?

Poeta: Clássico.

Mulher: Botas de couro?

Poeta: Botas de couro.

Mulher: Cor de ferro?

Poeta: Cor de ferrugem.

Mulher: Cassetete?

Poeta: Cassetete.

Mulher: E a cabeça? Quadrada?

Poeta: Quadrada. Com...

Mulher: Com?

Poeta: Uma bandana.

Mulher: Uma bandana, meu Deus! Uma bandana...

Poeta: Uma bandana...

Mulher e Poeta: Vermelha. (*Silêncio*)

Mulher: Ele te reconheceu?

Poeta: Por que você quer que ele me reconheça?

Mulher: Você está sendo procurado. Você não sabe?

Poeta: (*abre a boca, nenhum som.*)

Mulher: Depressa! Fique ali, na sombra. Eu vou recebê-lo.

Cana: (*cheirando o ar*) Tem algo suspeito por aqui. (*A mulher se aproxima, faz o seu joguinho de sedução. Mímicas. Ela consegue sair com ele.*)

⁷ La Femme : Et ici ? Ici, tu es hors-la-loi. Paria.

Le Poète : Hors-la-loi. Paria. Hors-la-loi. Paria. Hors-la-loi. Paria. Hors-la-loi...

La Femme : Qu'est-ce que tu fabriques ?

Le Poète : Rien. Je répète pour ne pas oublier. Comme cela quand un flic me demandera : « Qui es-tu ? » Je pourrai répondre au garde-à-vous : « Hors-la-loi. Paria, mon sergent. » Comme tout à l'heure ce flic qui... (Pendant qu'il parle, signe du Souffleur . Le Flic entre. La Femme regarde par-dessus l'épaule du Poète et aperçoit le Flic.)

La Femme : Oh non !

Le Poète : Si !

La Femme : Tu as rencontré un policier en venant ?

Le Poète : Bien sûr.

O riso aparece em vários momentos da peça. Essa é uma típica cena na qual o humor dá leveza à temática dura e sufocante da perseguição política, mostrando uma das características da poética de Kossi Efoui: o uso do estratagema para enganar o poder pela via da esperteza. *Ruse* é a palavra em francês que Kossi Efoui utiliza para caracterizar sua poética, cuja denominação é por ele definida como Poética da Marronagens [Poétique du Marronnage] (CHALAYE, 2011). O próprio dramaturgo reivindica essa denominação, inspirado na história da escravidão no Caribe e nas ilhas do Pacífico, evidenciando um engajamento ao mesmo tempo estético e filosófico.

La Femme : Mon Dieu, comment était-il ?

Le Poète : Classique.

La Femme : Bottes de cuir ?

Le Poète : Bottes de cuir.

La Femme : Couleur de fer ?

Le Poète : Couleur de rouille.

La Femme : Matraque ?

Le Poète : Matraque.

La Femme : Et la tête ? carrée ?

Le Poète : Carrée. Avec...

La Femme : Avec ?

Le Poète : Un bandeau...

La Femme : Un bandeau, mon Dieu ! Un bandeau...

Le Poète : Un bandeau...

La Femme et le Poète : Rouge. (Silence)

La Femme : Il t'a reconnu ?

Le Poète : Pourquoi veux-tu qu'il me reconnaisse ?

La Femme : Ta tête est mise à prix, ne le sais-tu pas ?

Le Poète : (Ouvre la bouche. Aucun son.)

La Femme : Il faut faire vite. Va te mettre là, dans l'ombre. Moi je vais le recevoir.

Le Flic : (humant l'air) Ça sent suspect par ici. (La Femme s'approche, fait son numéro de séduction. Mimes. Elle réussit à sortir avec lui.) (pp. 77, 78)

⁸ Uma proposta de tradução para o português da palavra *marronnage* foi quilombismo, em artigo de Sylvie Chalaye traduzido para o português (2017). No entanto, a partir de alguns estudos desenvolvidos sobre o conceito de Quilombo e de Marronagem, chegamos à conclusão de que há profundas diferenças entre eles. Por esse motivo, resolvemos manter o termo Marronagem.

Efoui explica a razão dessa reivindicação em várias entrevistas, uma delas realizada por Sylvie Chalaye. Nela, o autor afirma:

Eu estava no Haiti e ouvi falar da marronagem. O que eu tinha retido, é que são escravos que aprendiam a viver na floresta e que inventavam todo tipo de astúcia para não serem pegos. A “marronagem” são também os escravos que fingem se converter ao catolicismo e que simplesmente retomam o panteão vodou com nomes de santos cristãos para adormecer a vigilâncias dos mestres.⁹

Por meio dessa Marronagem criativa, como afirma Chalaye (2016, p. 251), Efoui vai tecendo curtos contos filosóficos, cenas de farsa e quiproquós diversos, em um equilibrado movimento entre momentos cômicos, como este primeiro encontro entre o Poeta e o Cana, e momentos tensos de uma poesia dolorosa, como no monólogo do poeta no qual ele descreve uma cena de tortura:

Poeta: Suspeito. Suspeito. De novo esta palavra. Por mais que eu tente me lembrar, é sempre o mesmo roteiro, o mesmo. Narinas excitadas como de um bulldog que cheira carne estragada. Suspeito. No tempo do meu amigo, o pintor. Porque ele também era classificado como suspeito. Porque ele desenhava imagens que nem sempre a gente entendia. Então às vezes os cana faziam uma batida na casa dele e revistavam. Rasgavam seus livros e cadernos e quebravam seus quadros. E como eles nunca encontravam nada, eles o levavam e o quebravam em pedacinhos para revistar dentro dele. Depois disso, eles o mandavam para casa. E ele passava todas as horas de seus dias se recolando, se engessando, se remodelando. Eu era criança. Eu o observava. Ele dizia que aquilo era para intimidá-lo. Eu, eu perguntava pra ele: "O que significa intimidar?" Um dia ele

⁹ J'étais en Haiti et j'ai entendu parler du marronnage. Ce que j'avais retenu, c'est que ce sont des esclaves qui apprenaient à vivre en forêt et qui inventaient toutes sortes de ruses pour ne pas se faire prendre. Le "marronnage", se sont aussi les esclaves qui ont fait semblant de se convertir au catholicisme et qui ont simplement repris le panthéon vaudou avec des noms de saints chrétiens pour endormir la vigilance des maîtres. (EFOUI em entrevista a CHALAYE, 2004. p. 34-35)

voltou. E nos restos dele mesmo que ele trouxe de volta e que ele estava recolando, ele não encontrou mais a sua língua. E acabou. Ele não poderá nunca mais dizer uma palavra. Nenhuma palavra. Ele só pode sorrir. Foi ele quem me ensinou a sorrir e até mesmo a rir, a rir de tudo: de mim mesmo, dos meus erros, das minhas desventuras. Ele me ensinou a sorrir. Ele dizia que só o sorriso é de verdade. Que a gente não pode sorrir de mentira. Que não se pode sorrir de maldade ou de cinismo. A gente faz uma careta. Isso é tudo. Arregaçamos os músculos como arregaçamos as mangas para bater. E ninguém é otário. Ele me ensinou a ver também. Ele tinha olhos feitos para ver. Grandes olhos de poeta, grandes como os mares. E plenos. E velados. E quando eles olham para você, você se sente transparente. Ele me ensinou a ver através das coisas opacas e fechadas, a tomar as coisas pelo avesso para adivinhar o direito. Aqui, não gostavam dos olhos dele. Achavam que eles eram suspeitos. Diziam que eram aparelhos de espionagem, câmeras escondidas, olhos de bruxo, olhos de vidente, olhos de voyeur. E é isso. Ele sorria porque não sabia que iam lhe furar os olhos... (*Ele desmaia, seu grito atrai a Mulher e o Cana.*)¹⁰

¹⁰ Le Poète : Suspect. Suspect. Encore ce mot. Aussi loin que je me souviene, c'est toujours le même scénario, le même. Narines pincées comme un bouledogue qui flaire de la mauvaise viande. Suspect. Au temps de mon ami, le peintre. Car il était classé suspect, lui aussi. Parce qu'il dessinait des images qu'on ne comprenait pas toujours. Alors de temps en temps les flics faisaient une descente chez lui et perquisitionnaient. Ils déchiraient ses livres et ses cahiers et ils brisaient ses tableaux. Et comme ils ne trouvaient toujours rien, ils l'emmenaient et le brisaient en petits morceaux pour perquisitionner en lui. Après cela, on le revoyait. Et lui passait toutes les heures de ses journées à se recoller, à se replâtrer, à se remodeler. J'étais enfant. Je le regardais. Il disait que c'est pour l'intimider. Moi, je lui demandais : « Qu'est-ce que ça veut dire, intimider ? » Un jour, il est revenu. Et dans les restes de lui-même qu'il a rapportés et qu'il recollait, il n'a plus retrouvé sa langue. Et c'est fini. Il ne pourra plus jamais dire un mot. Un seul mot. Il ne peut que sourire. C'est lui qui m'a appris à sourire et même à rire, à rire de tout : de moi-même, de mes fautes, de mes mésaventures. Il m'a appris à sourire. Il disait que le sourire seul fait vrai. Qu'on ne peut pas sourire faux. Qu'on ne peut pas sourire méchant ou sourire cynique. On fait un rictus. C'est tout. On retrousse ses muscles comme on retrousse les manches pour cogner. Et nul n'est dupe. Il m'a appris à voir aussi. Il avait des yeux faits pour voir. De grands yeux de poète, grands comme les mers. Et pleins. Et voilés. Et quand ils te regardent, tu te sens

Na cena acima, o Poeta relata a tortura sofrida por seu amigo Pintor, cujos olhos são furados. Depois das pernas esmagadas de Rachel, vemos a mutilação do Pintor no que talvez seja o que lhe é mais caro: seus olhos. Outro artista a perecer nas garras de uma sociedade autoritária e opressora. Depois da tirada do Poeta transcrita acima, há o embate entre ele e o Cana. Este último acaba não prendendo o Poeta no primeiro conflito, o que seria esperado, graças à intervenção da Mulher.

O embate acontece quando o Poeta reconhece o Cana como aquele que torturou o seu amigo Pintor:

Poeta: Ele tinha olhos grandes como os mares... Ele podia ver todos os ângulos das coisas... Condicionar... Então era você... Condicionar... Cortar a língua, furar os olhos... Era você seu filho da... (*O Cana, rindo, dá um tapa nele. Ele desmorona. O Cana reage com um chute*).

Cana: Até que você é simpático. A gente vai poder curtir. Vai. Bora! Já perdemos muito tempo. Eu vou te levar.

Mulher: (*agarrando-se nele*) Dá uma chance pra ele, só uma.

Cana: Não.

Mulher: Dá uma chance pra ele (*lasciva*) E eu te dou... Três.

Cana: Não. Tentativa de corrupção.

Mulher: (*mesmo jogo*) Eu te dou quatro.

Cana: (*menos convincente*) Não.

Mulher: (*mesmo jogo*) Eu te dou cinco.

Cana: (*parando*) Você disse cinco? Deixa eu pensar... Seis.

Mulher: Seis, então.

Cana: Você sabe que eu não posso te recusar nada. Bom. Eu tô indo, mas, atenção: quando o poste se apagar, quando o dia nascer, o espetáculo terá acabado. Aí eu levo ele. Mas quando a gente vai se rever para...

transparent. Il m'a appris à voir à travers les choses opaques et closes, à prendre les choses de revers pour n'en deviner que l'endroit. Ici, on n'aimait pas ses yeux. On les trouvait suspects. On disait que c'étaient des gadgets d'espionnage, des caméras truquées, des yeux de sorcier, des yeux de voyant, des yeux de voyeur. Et voilà. Lui, souriait parce qu'il ne savait pas qu'on allait les lui crever... (Il s'écroule. Son cri attire la Femme et le Flic.)(pp. 78,79)

Ponto: Para... (*tosse significativa*)

Cana: Para... (*tosse significativa*)

Mulher: Quando você quiser.

(*O Cana se dirige para um canto da cena para se instalar sobre um banco e dormir.*)

Cana: Seis chances contra uma, a conta é boa. Ainda mais que eu levo a caça no final.¹¹

No diálogo acima, vemos a barganha sexual feita pela Mulher para salvar o Poeta. O jogo fica entre o derisório e o trágico, e a constatação terrível da mulher em situação de conflito. O público ri, mas o riso é amargo, pois a sexualidade da mulher é encarada como moeda de troca, sendo considerada “a caça”, o prêmio final.

A cena abaixo, em mais uma *ruse* de Efoui, dialoga com o conto infantil Chapeuzinho Vermelho, no momento do encontro da Vovó

¹¹ Le Poète : Il avait des yeux grands comme les mers... Il pouvait voir tous les angles des choses... Conditionner... C'était donc vous... Conditionner... Couper la langue, crever les yeux... C'était vous espèce de... (Le Flic, riant, lui donne une tape. Il s'écroule. Le Flic le retourne avec un coup de pied).

Le Flic : Tu m'es sympathique, toi. On va pouvoir rigoler ! Allez. Hop ! Assez perdu de temps. Je t'embarque. !

La Femme : (s'accrochant à lui) Donne-lui une chance, une seule.

Le Flic : Non.

La Femme : Donne-lui une chance... (lascive) Et je t'en donne... Trois.

Le Flic : Non. Tentative de corruption.

La Femme : (même jeu) Je t'en donne quatre.

Le Flic : (moins convaincant) Non.

La Femme : (même jeu) Je t'en donne cinq.

Le Flic : (s'arrêtant) Tu as dit cinq ? Laisse-moi réfléchir... Six.

La Femme : Va pour six.

Le Flic : Tu sais que je ne peux rien te refuser. Bon. Je te le laisse mais attention, quand le réverbère s'éteindra, que le jour se lèvera, le spectacle sera terminé. Alors je t'embarque. Mais quand nous revoyons-nous pour...

Le Souffleur : Pour... (*toux significative*)

Le Flic : Pour... (*toux significative*)

La Femme : Quand tu voudras.

(*Le Flic se dirige vers un coin de la scène pour s'installer sur le banc et dormir.*)

Le Flic : Six chances contre une, le compte est bon. D'autant plus que j'emporte le gibier à la fin. (pp. 82, 83)

com o Lobo Mau, intercalando mais uma vez uma cena derisória entre cenas de uma violência extrema.

Poeta: Sangue? (*Uma careta do Cana.*) A sua bandana está toda manchada. (*Silêncio*) Por que você tem um cassete?

Cana: É pra descer melhor o cassete, meu filho.

Poeta: E as botas de couro?

Cana: É pra chutar melhor o rabo, meu filho.

Poeta: Por que você está com um uniforme?

Cana: É pra me identificar melhor, meu filho.

Poeta: E por que essa cor de ferrugem?

Cana: É pra ser duro como ferro, meu filho

Poeta: E por que você tem essa cara quadrada?

Cana: Isso, é pro look, meu filho (*Mostrando a trança de cabelo.*) E você, por que tem esse... negócio aí?

Poeta: Isso, é para o look, meu velho.¹²

Depois dessa paródia, o Cana explica à Mulher, ao Poeta e ao público a sua “metodologia de trabalho” para conseguir a confissão de um suspeito.

Cana: Não. Eu não estou entendendo nada que você tá falando. O único texto que me deram, é a lei. Porque nela tudo se resume em duas palavras: “Você prenderá e você condicionará.”

Mulher: O que quer dizer condicionar?

¹² Le Poète : Du sang ? (rictus du Flic). Ton bandeau en est tout taché. (silence)

Pourquoi as-tu une matraque ?

Le Flic : C'est pour mieux matraquer, mon petit.

Le Poète : Et des bottes de cuir ?

Le Flic : C'est pour mieux botter le cul, mon petit.

Le Poète : Pourquoi as-tu un uniforme ?

Le Flic : C'est pour mieux m'identifier, mon petit.

Le Poète : Et pourquoi cette couleur de rouille ?

Le Flic : C'est pour être dur comme du fer, mon petit.

Le Poète : Et pourquoi as-tu cette tête carrée ?

Le Flic : Ça c'est pour le look, mon petit. (désignant sa tresse de cheveux) Et toi, pourquoi as-tu ce... truc là ?

Le Poète : Ça, c'est pour le look, mon vieux. (p. 89)

Cana: Quer dizer: deixar em condições.

Mulher: Quer dizer?

Cana: Preparar um suspeito para colaborar durante o interrogatório. Desenvolver no suspeito o senso de culpabilidade, a boa vontade de...

Ponto: Dialogar.

Cana: Dialogar, tipo, de responder às questões do jeito que se pede pra ele responder. Sim se for sim e não se for não. Enfim, sem mentir. Um exemplo, você prende um suspeito. Você apresenta a ele um dossiê estabelecendo a culpabilidade dele com provas que a gente levou um tempo do caramba pra confeccionar. E você acha que ele se prepara pra responder o quê, o sacana? "Eu não vou assinar. Eu sou inocente." Como se o faro da polícia pudesse falhar. Então, o que a gente faz? A gente destrói ele um pouco no limite do irreparável, a gente deixa ele com fome, o priva do sono. É isso, condicionar. E o que você acha que ele faz? Ele confessa e assina.

Mulher: Antigamente, isso se chamava torturar. Tinha até o pau de arara.¹³

Na tradução para o português dessa última réplica da Mulher, não pudemos deixar de fazer referência ao "pau de arara", técnica

¹³ Le Flic : Non. Je ne comprends rien à votre texte. Le seul texte qu'on m'a donné, c'est la loi. Parce que là tout est résumé en deux mots : « Tu arrêteras et tu conditionneras. »

La Femme : Qu'est-ce que cela veut dire, conditionner ?

Le Flic : Cela veut dire : mettre en condition.

La Femme : C'est-à-dire ?

Le Flic : Préparer un suspect à collaborer pendant l'interrogatoire. Développer chez un suspect le sens de la culpabilité, la bonne volonté de...

Le Souffleur : Dialoguer.

Le Flic : Dialoguer, quoi, de répondre aux questions comme on lui demande d'y répondre. Par oui si c'est par oui ou par non si c'est par non. Bref, sans mentir. Un exemple, tu arrêtes un suspect. Tu lui présentes un dossier établissant sa culpabilité avec des preuves qu'on a mis un temps fou à confeccionner. Et qu'est-ce que tu crois qu'il se prépare à répondre, le salaud ? « Je ne signerai pas. Je suis innocent. » Comme si le flair de la police pouvait se trouver en défaut. Alors qu'est-ce qu'on fait ? On le démolit un peu à la limite de l'irréparable, on l'affame, on le prive de sommeil. C'est cela, le conditionner. Et que crois-tu qu'il fait ? Il avoue et signe. La Femme : Autrefois, on appelait ça : donner la question. On avait la roue. (pp. 82, 83)

de tortura muito usada na ditadura militar no Brasil. Mesmo que o original não estabeleça tal relação diretamente, fazendo referência ao instrumento de tortura “roda” usado na Idade Média, consideramos oportuno, pelo momento político em que vivemos, em que chefes de estado fazem apologia a torturadores, trazer o termo como desencadeador de debates envolvendo estudantes, atores e atrizes, espectadores e espectadoras.

O Cana até aqui é identificado com o Mal em conflito com o Bem, este último representado pelo Poeta. Todavia, Efoui não se permite permanecer na figura estereotipada do policial e, mais adiante, o humaniza em um diálogo com a Mulher. Efoui lhe atribui uma tirada na qual vai expressar sua angústia diante do fato de não possuir mais uma alma, pois o próprio contexto em que ele vive ensinou-lhe apenas a violência.

Cana: Ninguém nunca tinha me dito uma coisa parecida. Salvar minha alma. Eu escuto manhã e noite: “Salve sua pele”. Eu devo salvar minha pele e meus ossos, meu estômago e seu pão e seus excrementos. Me pedem para salvar meus olhos fechando eles, para salvar meus ouvidos com algodão, para salvar minha língua revirando ela sete vezes dentro da minha boca, o tempo de esquecer o que a gente tinha pra dizer.

Mulher: A felicidade dos olhos é de ver. A felicidade das orelhas é de ouvir. A felicidade da língua é a de perguntar: Por quê? Por quê? Por quê? É uma palavra dolorosa. A felicidade do corpo é de ...é de...

Ponto: Lembre-se da Rachel! (*Um tempo.*)

Cana: Só me disseram a urgência de salvar meu corpo fechando com o cadeado dentro dessa armadura rígida. Salvar meu corpo com seu sangue coagulado. Eu tenho medo. Eu tenho o medo, o medo no lugar da alma. Eu não tenho o luxo de sentir o vazio da alma. Como vocês outros desesperados, românticos, debilitados, drogados poetizando. Eu não sinto esse vazio. Eu sinto perfeitamente alguma coisa em algum canto no lugar da alma que eu não tenho mais. Eu sinto essa coisa que equilibra perfeitamente meu corpo, dá a ele essa segurança que vocês entendem como intimidação, esse aspecto marcial que vocês entendem como rigidez. Eu estou cheio, satisfeito. De medo. Dessa coisa que te consome até que você não sinte mais. O tempo que você a

sente no coração, você não tem mais cabeça. Você a sente no estômago e tudo se amarra lá dentro. Só tem os excrementos que escapam de lá, que escapam e se evacuam deles mesmos. Você a sente nas juntas e os ligamentos liberados pela legião. O tempo que você a sente nos colhões, não há mais nada no lugar.¹⁴

O Cana tem medo no lugar da alma: ele também é vítima de uma sociedade opressora e patriarcal na qual ao seu corpo e às suas emoções não é permitido existir. No final da peça, temos a revelação do Ponto em seu monólogo, sua mais longa fala em todo o texto:

Ponto: Chega! Chega! (*todos os atores ficam imóveis durante toda a réplica.*) 20 anos, já, que isso dura, 20 anos que isso recomeça. Toda noite na minha cabeça, o mesmo espetáculo, as mesmas imagens de atores que tomam emprestado uma máscara, um figurino, os sentimentos de uma personagem. Uma personagem. Mas não se trata de uma personagem: se trata de mim. O poeta, era eu. Essa

¹⁴ Le Flic : Personne ne m'a jamais dit une chose pareille. Sauver mon âme. J'entends matin et soir : « Sauve ta peau ». Je dois sauver ma peau et ses os, mon estomac et son pain et ses excréments. On me demande de sauver mes yeux en les fermant, de sauver mes oreilles avec du coton, de sauver ma langue en la retournant sept fois dans ma bouche, le temps d'oublier ce qu'on avait à dire.

La Femme : Le bonheur des yeux, c'est de voir. Le bonheur des oreilles, c'est d'entendre. Le bonheur de la langue, c'est de demander : Pourquoi ? Pourquoi ? Pourquoi ? C'est un mot douloureux. Le , bonheur du corps c'est de... C'est de...

Le Souffleur : Souviens-toi de Rachel ! (Un temps)

Le Flic : On m'a seulement dit l'urgence de sauver mon corps en le cadenassant dans cette armure rigide. Sauver mon corps avec son sang coagulé. J'ai peur. J'ai la peur, la peur à la place de l'âme. Je n'ai pas le luxe de sentir du vide à l'âme. Comme vous autres désespérés, romantiques, souffreteux, camés poétisants. Je ne sens pas de vide. Je sens parfaitement quelque chose quelque part à la place de l'âme que je n'ai plus. Je sens cette chose qui équilibre parfaitement mon corps, lui donne cette assurance que vous prenez pour de la bravade, cette allure martiale que vous prenez pour de la rigidité. Je suis plein, satisfait. De peur. De cette chose qui te bouffe jusqu'à ce que tu ne te sentes plus. Le temps que tu la sentes au cœur, tu n'as plus de tête. Tu la sens dans l'estomac et tout se noue là-dedans. Il n'y a que les excréments qui y échappent, qui s'en échappent et s'évacuent d'eux-mêmes. Tu la sens aux jointures et les ligaments lâchent par légion. Le temps que tu la sentes dans les couilles, il n'y a plus rien à la place. (p. 93)

história que encenam na minha cabeça, é minha história. 20 anos à sombra. Nessa prisão onde tudo desaparece, onde só ficou a memória. Repetitiva. A memória desajustada, que esquece, pra quem eu sopro, sopro palavras, imagens que precisam ser salvas da amnésia. Eu sou a memória agora. É a única forma de viver que sobrou pra mim desde que eles colocaram entre meus dedos uma caixa de fósforos e puseram na minha frente meus próprios manuscritos. Duas voltas de chave na fechadura, e tudo se organiza, até a eternidade. Minhas palavras... minhas palavras... Meus gestos eram convulsões, mas minhas palavras... Há muito tempo, eu acreditei na qualidade delas de reduzir a dor a algo essencial, estritamente necessário, de compensar a falta por uma miragem. A memória. Sim, é preciso uma memória para todas essas raças de homem que desaparecem. O poeta... desaparecido! O viajante... desaparecido! O pintor... desaparecido! O filósofo... desaparecido! O padre... desaparecido! A mulher... desaparecida! A criança... desaparecida! O Cana.... desaparecido! Quem é o próximo? Mas não tem mais ninguém! De quem é a vez? Esta noite, eu gostaria de parar tudo por aqui. Expulsar da minha cabeça essas imagens que me deixam obcecado. Parem tudo! Fugam! Vão embora antes que seja tarde, antes que sua espécie também seja decretada... em extinção. Fugam! Eu conheço o fim, é sempre a mesma história. Eu conheço o fim, o fim, o fim...¹⁵

¹⁵ Le Souffleur : Assez ! Assez ! (Tous les acteurs restent figés pendant toute la tirade.) Depuis 20 ans que ça dure, 20 ans que ça recommence. Chaque soir dans ma tête, le même spectacle, les mêmes images d'acteurs qui empruntent un masque, un costume, les sentiments d'un personnage. Un personnage. Mais il ne s'agit pas d'un personnage : il s'agit de moi. Le Poète, c'était moi. Cette histoire qui se joue dans ma tête, c'est mon histoire. 20 ans à l'ombre. Dans cette prison où tout disparaît. Où il ne reste que la mémoire. Répétitive. La mémoire détraquée, oublieuse, à qui je souffle, souffle des mots, des images qu'il faut sauver de l'amnésie.

Je suis la mémoire désormais. C'est la seule façon qui m'est restée de vivre depuis qu'ils ont mis entre mes doigts une boîte d'allumettes et posé devant moi mes propres manuscrits. Deux tours de clef dans la serrure, et tout s'ordonne, pour l'éternité. Mes mots... mes mots... Mes gestes étaient des convulsions, mais mes mots... Il y a longtemps, j'ai cru en leur qualité de réduire la douleur à l'essentiel, au strict nécessaire, de compenser l'absence par le mirage. La mémoire. Oui, il faut une mémoire pour toutes ces races d'homme qui disparaissent. Le poète... disparu ! Le voyageur... disparu ! Le peintre... disparu ! Le philosophe... disparu ! Le prêtre... disparu ! La femme...

Temos, a partir da longa tirada, a revelação de que tudo se passa dentro da cabeça do Poeta – o qual na verdade é o próprio Ponto. Entendemos que ele coloca em cena a cada noite a mesma história, a mesma fábula, talvez em busca de compreendê-la. Como foi dito no início deste capítulo, a peça foi apresentada a vários públicos diferentes durante o ano de 2019. Em uma das discussões que ocorrem sempre logo depois das apresentações, um aluno de ensino médio nos deu um retorno muito positivo. Ele trouxe ao debate o tema das torturas ocorridas no Brasil na época da ditadura militar, percebendo nitidamente a identificação entre o Ponto e o Poeta. O estudante também observou que tínhamos tomado a decisão cênica de trazer os fatos da memória, como o atropelamento de Rachel e a tortura do pintor por meio da dança e de uma mudança na iluminação (as referidas cenas foram apresentadas sob uma luz vermelha). A intervenção desse jovem aluno foi, para nós, um retorno importante de nossa ação política, como coletivo, de provocar a inquietação.

Considerações finais

A contribuição de uma pesquisa sobre a dramaturgia das “passagens” ou do “trânsito”, como afirma Chalaye (2004), se apresenta como imprescindível no Brasil contemporâneo. Em primeiro lugar, pela necessidade de estabelecermos relações com a África, em função de nossa história colonial, assim como pela luta por espaços de investigações e reflexões sobre a dramaturgia contemporânea.

Nesse sentido, buscamos fugir da imagem de uma África folclorizada ainda presente no imaginário ocidental, optando por mostrar suas identidades múltiplas e fragmentadas, em devir, que

disparue ! L'enfant... disparu ! Au suivant ! Mais il n'y a plus personne. A qui le tour ? Ce soir, je voudrais tout arrêter là. Chasser de ma tête ces images qui m'obsèdent. Arrêtez tout ! Fuyez ! Partez avant qu'il soit trop tard, avant que votre espèce aussi soit décrétée... en disparition. Fuyez ! Je connais la fin, c'est toujours la même histoire. Je connais la fin, la fin, la fin...(pp. 98, 99)

hoje ainda lutam para romper as marcas da colonização, com a perspectiva de “jogar com todas as figuras possíveis e imagináveis da identidade”, como reivindica Kossi Efoui, em entrevista a Sylvie Chalaye (2004, p. 13).

Nesse sentido, Efoui mostra-se conectado com o teatro contemporâneo mundial, contexto que demanda um teatro que “se abre ao plural, ao coletivo, e ao político como uma luta contra a barbárie mais extrema”, e, ao mesmo tempo, “um teatro que dê conta do drama da espécie humana” (SARRAZAC, 2017, p. 218). Além da relevância do trabalho sobre esse dramaturgo, é importante evidenciar o objetivo de nosso grupo de pesquisa e coletivo, que é o de desvencilhar-se das dicotomias: texto *versus* representação e teoria *versus* prática. Tais dicotomias que parecem querer determinar que ao estudar-se o teatro nos cursos de literatura, deve-se apenas fazer uma análise das obras escritas e de suas poética, ao passo que, as práticas teatrais devem ser desenvolvidas unicamente na área das artes cênicas.

Como metodologia dentro de nosso grupo de pesquisa e coletivo, propomos a análise das obras dos autores e sua respectiva encenação, abrindo o teatro como uma arte de possibilidades para estudantes da Universidade de Brasília e para a comunidade do Distrito Federal que assiste aos trabalhos do coletivo. Estas são possibilidades de uma mudança de olhar, de leitura de mundo, em direção à construção de um ponto de vista mais inquieto e crítico às realidades de opressão.

Referências

- CHALAYE, Sylvie. *Afrique Noire et dramaturgie contemporaine: le syndrome Frankenstein*. Montreuil-sous-Bois: Théâtrales, 2004.
- _____. « Le Théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage », Paris : *Africultures*, n°86, 2011.
- _____. « Esthétique jazz, pied de nez et escamotage dans les expressions scéniques et plastiques des diasporas afro-

descendantes. » In.: CHALAYE, Sylvie et LETESSIER, Pierre. *Écriture et improvisation: Le modèle jazz?* Rennes: Passage(s), 2016.

_____. “O quilombismo das dramaturgias afrocontemporâneas Francófonas.” In.: *Rebento*, São Paulo, n. 6, p. 236-251, maio 2017

EFOUI, Kossi. “Le Carrefour.” In.: *Théâtre-Sud*, número 2. Paris: L’Harmattan em parceria com a Radio France International (RFI), 1990, pp. 69-99.

EFFOUI, Kossi. *A encruzilhada*. Traduzido por João Vicente, Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani e Maria da Glória Magalhães do Reis. São Paulo: Temporal, no prelo.

MAGALHAES DOS REIS, Maria da Glória. *En Classe et En Scène - Dez anos de uma trajetória coletiva*. Campinas: Pontes, 2021.

NEVEUX, Olivier. *Contre le théâtre politique*. Paris: La Fabrique, 2019.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Reflexões sobre nazifascismo em *Conversas de refugiados*, de Bertolt Brecht

Elizabete Sanches Rocha

Acho formidável a maneira como as coisas se
encaminham para a guerra.
Brecht

Introdução

Conversas de refugiados, texto escrito por Brecht entre os anos de 1940 e 1944, embora esteja inacabado, é extremamente potente e guarda uma atualidade espantosa, não apenas pela maestria com a qual seu autor manobra as palavras e seus sentidos, mas também pela temática que, desde o contexto da Segunda Guerra Mundial, no século XX, até as primeiras duas décadas do século XXI, se mantém firme em sua escandalosa capacidade de criar cenários autoritários, fúnebres e apocalípticos.

Na obra de Brecht, veem-se personagens buscando sentido, aterradoramente, para uma experiência de dor compartilhada pelos excluídos da História: os exilados e refugiados, forçados a tal situação por conta das perseguições racistas, eugenistas e xenófobas que compuseram o cerne da ideologia nazifascista no final dos anos de 1930 até meados dos anos de 1940. Claro está, no entanto, que tal delimitação temporal nada tem a ver com limites estabelecidos cronologicamente. Ao contrário: embora oficialmente o nazifascismo tenha sido vencido pelos Aliados, em 1945, há uma assombrosa continuidade histórica que faz tremer as bases ditas democráticas do mundo pós-guerra e contemporâneo.

Este artigo é escrito no ano de 2021, em uma semana em que o número de mortos por dia no Brasil chega a mais de três mil, como resultado de uma política desastrosa não comprometida com a vida em um contexto de pandemia provocado pelo COVID-19. Sim, mais de três mil pessoas se vão diariamente, considerando os duvidosos cálculos oficiais, por conta de um inimigo invisível a olhos nus. Não se trata, concretamente, de uma guerra contra um Estado-Nação, contra um outro país. Talvez, por isso mesmo, a calamidade se torne ainda mais banal diante de muitos e de muitas, a despeito da indignação e do desespero de tantos outros e de tantas outras.

Sobre conversas de refugiados

Brecht inicia seu texto com a seguinte fala, na forma de didascálias:

A fúria da guerra havia devastado metade da Europa, mas ainda era jovem e bela e pensava numa maneira de dar um salto até a América. Nessa mesma época, dois homens estavam sentados no restaurante da estação ferroviária de Helsingfors e falavam de política, tomando sempre o cuidado de olhar para os lados. Um deles era alto e gordo e tinha as mãos alvas, o outro era atarracado e tinha as mãos de um metalúrgico. O grandalhão mantinha erguido o copo de cerveja, que seus olhos atravessavam. (BRECHT, 2017, p. 11).

Logo de saída, Brecht apresenta uma sociedade dividida: de um lado, o grandalhão com sua cerveja; de outro, o subjugado operário. A partir daí, os diálogos tomam conta de toda a obra, imperando uma lição acerca dos abismos existentes entre o grupo representado pelo homem alto e o mundo representado pelo “atarracado” metalúrgico. Fundamentalmente, são essas ideologias as que são relevantes aqui, não apenas para o contexto trazido por Brecht, mas para o cenário de morte vivido exatamente hoje, oito décadas depois.

É preciso esclarecer que as duas personagens em questão são dependentes de um mesmo objeto: o passaporte que permitirá sua sobrevivência, ao se refugiarem da guerra fora da Alemanha. Mas cada uma delas mantém uma “relação” diferente com esse documento, símbolo de uma possível liberdade. Para o homem alto, trata-se de algo bem prático: “Esta cerveja não é cerveja, e daí deduzimos que estes charutos também não sejam charutos, mas o passaporte tem de ser um passaporte, que franqueia a entrada de alguém no país.” (BRECHT, 2017, p.11). Do ponto de vista, porém, do metalúrgico:

O passaporte é a porção mais nobre de uma pessoa. Ele não surge de modo tão simples como uma pessoa. Uma pessoa pode surgir em qualquer lugar, da maneira mais irrefletida e sem motivo razoável. Um passaporte, jamais. Ele é reconhecido quando é bom, enquanto uma pessoa pode ser boa e, ainda assim, não ser reconhecida. (BRECHT, 2017, p. 11).

É notável que, para o segundo homem, o passaporte é compreendido de uma maneira quase humanizada; uma pessoa e um passaporte se complementam. Um passaporte não é algo que aparece “do nada” e de repente, da mesma forma como, eventualmente, pessoas podem surgir e também “desaparecer”. Não: de um passaporte se exige muito mais, pois ele é reconhecido quando é “bom”, verdadeiro, fiável. As pessoas, não.

Aqui, já se delineia o labirinto de conversações profundas que serão desveladas ao leitor e/ou espectador: de um lado, o flerte com a ideologia nazifascista; de outro, a dura realidade chão-de-fábrica de um homem que sabe não desfrutar de nenhuma “facilidade” na sociedade em que vive, quiçá obter um passaporte que lhe garanta algum tipo de sobrevivência.

Para o privilegiado homem que valoriza sua cerveja e seu charuto – ambos de qualidade –, o passaporte é muito mais importante do que as pessoas, ele que está a olhar tão-somente para sua própria necessidade – individual – de exilado. Para o

metalúrgico, porém, cuja consciência sobre o contexto político-ideológico em questão é mais aprofundada, não se trata de um mero documento facilitador de uma fuga do autoritarismo: para ele, é necessária a vinculação com as pessoas. Para um, o olhar está fixo em uma solução que salvará sua própria pele; para outro, pessoas aparecem e desaparecem sem maiores explicações, o que não é algo facilmente aceitável desde seu ponto de vista. Em suma, para o grandalhão, o valor do passaporte é infinitamente superior ao do ser humano: “Pode-se dizer que o homem é apenas o portador mecânico de um passaporte. Colocam-no no bolso de seu paletó, da mesma maneira que uma pasta com ações é guardada no cofre [...]” (BRECHT, 2017, p.12). O valor de uso é o que importa.

Embora não se trate, *stricto sensu*, de um texto teatral, uma vez que seus diálogos são extensos e mais apropriados para um estilo épico e, portanto, para a leitura, e não propriamente para a encenação, *Conversas de Refugiados* traz elementos que permitem a fruição da literatura dramática, não somente em sua possibilidade de leitura, mas também de encenação. A presença de indicações cênicas, que podem ser atribuídas a um potencial espetáculo, parece sugerir que, inicialmente, Brecht pretendia escrever uma obra para o palco. Por exemplo, em todas as finalizações de diálogos entre as duas personagens, cada qual toma seu próprio caminho e isso é marcado cenicamente, como ao término do trecho intitulado em português “Sobre as raças superiores/Sobre a dominação do mundo”, originalmente parte do diálogo 12, conforme é explicado em nota de rodapé (BRECHT, 2017, p. 125). Assim pontuam as didascálias: “*Em seguida, discutiram por algum tempo a erradicação dos parasitas, separaram-se e afastaram-se, tomando cada qual o rumo de sua casa.*” (BRECHT, 2017, p. 131).

É interessante observar que essas indicações repetidas ao longo da obra, encerrando um diálogo, se alteram nos capítulos 10, 18 e 19, este último, já no final da obra, quando ambos os homens se encontram exaustos de uma infinita indagação e reflexão – social, política e existencial – sobre sua situação em um país estranho. A obra se configura por partes que foram escritas por

Brecht em diferentes momentos de sua própria trajetória de exilado, em diferentes países. Como está inacabada, uma precisa reconstituição da cronologia da escrita dos trechos originais não é possível. Assim, na edição brasileira, a indicação cênica que encerra a obra se refere a Ziffel: *“Levantou-se portando sua xícara, e a mão que a segurava fez um movimento vago em que mal se notava a intenção de fazer um brinde.”* (BRECHT, 2017, p. 142).

Em todos os demais términos de capítulos anteriores, as didascálias informam sobre o fato de cada um seguir seu próprio caminho, separando-se. No capítulo 10, porém, as didascálias marcam a insubmissão do operário percebida por Ziffel em um debate profundo sobre o sentido do patriotismo, muito criticado por ambos, cada qual à sua maneira: *“Ziffel olhou surpreso para Kalle, mas não notou nele nada do comportamento submisso daqueles que exprimem uma ideia patriótica, e esvaziou seu copo meneando a cabeça.”* (BRECHT, 2017, p. 88).

No capítulo 18, por sua vez, o centro da fala é Ziffel, que expressa sua angústia e descrença diante das “conquistas” humanas. O capítulo termina com a seguinte indicação cênica:

A garçonete apanhou o cupom de racionamento, fulaninho tomou a Grécia de assalto, Roosevelt embarcou na campanha eleitoral, Churchill e os peixes aguardam a invasão, o “Como-É-Mesmo-Que-Se-Chama?” enviou soldados à Romênia, e a União Soviética permanece calada. (BRECHT, 2017, p. 139-140).

Como se vê, nessas indicações se resumem o contexto histórico e a situação da Guerra naquele momento. Os principais atores políticos estão devidamente postos em perspectiva e, claro, o desprezo de Ziffel pelas “virtudes” humanas é mais que justificável nesse cenário de destruição.

De certa forma, as didascálias informam uma concordância entre as personagens nesses três momentos, o que é importante, pois se compreende a situação de infortúnio compartilhado, por mais que Ziffel e Kalle componham distintos estratos sociais e visões de mundo.

No final da obra, considerando a edição brasileira, o que se passa é uma espécie de comunhão forçada entre os dois homens. Cada um à sua maneira, de modo amargurado, admite não haver muitas opções para sobrevivência, apesar de estarem refugiados da Guerra. Há uma ironia muito marcada na conclusão das personagens a respeito de sua situação. Parece haver uma espécie de rendição, ainda que sarcástica, ao mundo do liberalismo econômico, do *self-made man* estadunidense. Assim, Kalle, o operário, resolve abrir um “estabelecimento de erradicação de percevejos” e convida o físico a ser seu contratado na companhia. Ziffel aceita tal convite “com uma expressão de dúvida”:

KALLE

Voltei a refletir sobre seu comovente apelo e sua contrariedade quanto ao heroísmo. Penso em contratá-lo. Arranjei um financiador para a abertura de um estabelecimento de erradicação de percevejos, uma empresa de sociedade limitada.

ZIFFEL

Aceito o emprego, com uma expressão de dúvida. (BRECHT, 2017, p. 141).

Embora as possibilidades para a representação não constituam a principal reflexão aqui proposta, é relevante lembrar o potencial cênico existente nessa obra como um todo, desde que sua encenação possa se valer não só da riqueza dos textos que compõem os diálogos, mas também das didascálias. Afinal, como postula Ubersfeld (2005), o texto teatral traz, em sua imanência, a capacidade de encenação:

Partimos do pressuposto de que há, no interior do texto de teatro, matrizes textuais de “representatividade”; que um texto de teatro pode ser analisado de acordo com procedimentos (relativamente) específicos que iluminam os núcleos de teatralidade no texto. Essa especificidade não é tanto do texto, mas da leitura que dele se pode fazer. (2005, p. 6).

A principal motivação ao trazer para o centro do debate esta obra de Brecht vem da urgência em compreender os processos históricos que naturalizam as diversas formas de segregação e de perseguição. Entre outras razões, *Conversas de refugiados* evidencia dialeticamente a que nível de alienação se pode chegar sob o jugo de regimes de exceção.

Voltando à obra, nota-se o jogo dialético proposto desde o início da peça por Brecht: trata-se de um espectro dual de visões de mundo, em que cada uma das personagens materializa seus anseios, ou melhor, aqueles de sua classe. Claro está, porém, que, nessa luta de forças, embora ambos estejam relegados à condição de refugiados, há privilégios “inerentes” em termos sociais para uma das partes envolvidas, enquanto a outra lida, de maneira consciente, com a dureza que sua situação apresenta e, ao mesmo tempo, exige:

Não obstante, seria possível afirmar que, de certo modo, o homem é necessário para o passaporte. O passaporte é a questão principal. Ele inspira todo o respeito! Mas, sem uma pessoa que lhe corresponda, ele não seria possível ou, pelo menos, não inteiramente possível. É como o que se passa com o cirurgião; ele precisa do doente para poder operar. Nesse sentido, é dependente, é algo pela metade, mesmo com todos os seus estudos. Num Estado moderno, acontece a mesma coisa. A questão principal é o *Führer*, ou o *Duce*, mas ambos precisam de pessoas para conduzir. Eles são grandes, mas alguém tem de aparecer, senão a coisa não funciona. (BRECHT, 2017, p.12).

A afirmação acima, feita pelo operário denominado “O Atarracado”, é atemporal, embora esteja se referindo, especificamente, ao contexto do nazifascismo europeu dos anos de 1930 e 1940. Muito já se abordou, em estudos históricos, sociológicos, entre outros, acerca do imprescindível apoio de parte influente da sociedade para que regimes totalitários se tornem viáveis e se estabeleçam. Sabe-se que um Hitler não se impõe sozinho; um Mussolini, tampouco. Dialeticamente, no mesmo giro dado pelo “Atarracado” em seu discernimento social, é preciso atribuir as

devidas responsabilidades a todos e a todas que, atualmente, continuam mantendo figuras autoritárias e adeptas do horror no poder, por meio da necropolítica¹ (MBEMBE, 2016, p. 146).

É importante salientar, ademais, que não se está falando de algo isolado ou que apenas se dê de tempos em tempos. Basta encontrar condições favoráveis para isso e os oportunistas estarão a postos para ocupar espaços de poder. Tais condições vêm sendo gestadas há décadas, a cada avanço de um capitalismo expansionista e financeiro, por meio de uma globalização que cria abismos sobre abismos de desigualdade econômica mundo afora. No entanto, Brecht e suas personagens estão a falar de refugiados da Segunda Guerra Mundial.

Ironias à parte, estamos em 2021 e, no Brasil, a necropolítica segue seu curso com muita eficiência. Portanto, essa obra de Brecht parece ter sido escrita no dia de ontem, tamanho seu eco na realidade social vivida cotidianamente. Do ponto de vista meramente cronológico (REDONDO, 2017, p. 152), *Conversas de Refugiados* demorou para ser publicada no Brasil. No entanto, é instigante o fato de ela ter chegado em um momento histórico tão marcado pelo uso da necropolítica, permitindo afirmar que, em realidade, sempre é hora de ler Brecht, seja por sua genialidade artística, seja por sua perspicácia ao analisar as dinâmicas sociais estruturais. Desse modo, indignação é uma palavra insuficiente para traduzir o que se passa em mentes “atarracadas” como a da personagem operária. Nas palavras de Mbembe:

Minha preocupação é com aquelas formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas “a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações”. Tais formas da soberania estão longe de ser um pedaço de insanidade prodigiosa ou uma expressão de alguma ruptura entre os impulsos e interesses do corpo e da mente. De fato,

¹ Necropolítica é a definição dada por Mbembe para um contexto social e histórico, em que a morte é a própria razão de ser da política.

tais como os campos da morte, são elas que constituem o nomos do espaço político em que ainda vivemos. (2016, p. 125).

Dialeticamente, estão dadas as circunstâncias de cada personagem. “O Alto” tem suas prioridades: charutos, cervejas, café, passaporte e, posteriormente, a escrita de sua autobiografia, em um ímpeto de narcisismo hedonista e pedante. “O Atarracado” exige humanidade. O metalúrgico – que pede para ser chamado apenas de Kalle – é a personagem capaz de perceber uma obviedade: as pessoas são consideradas importantes apenas no contexto de contagem dos refugiados, à medida que são escolhidas as vidas merecedoras ou não de um passaporte, ou seja, uma última oportunidade de sobreviver à Guerra. Em outras palavras, há pessoas consideradas passíveis de viver, enquanto a outras não é reservado tal direito:

Fora isso, continuam os mesmos. Mas eles têm de saber exatamente se uma pessoa é ela mesma e nenhuma outra, como se não lhes fosse completamente indiferente saber quem será deixado à míngua.” (BRECHT, 2017, p. 13).

Mas quem são “eles”? Não são apenas o *Führer* e o *Duce*; são todos os que se calam, se omitem, e se regozijam com suas ações e seu poder. É esse o ponto crucial na leitura aqui proposta: o nazifascismo é fruto de uma coletividade – caso se trate de uma maioria ou minoria social, não importa. O fato é que apenas uma sociedade enferma pode gerar e manter esses frutos apodrecidos. Para lutar contra esse estado de coisas, não há outro caminho senão a coletividade organizada politicamente.

Ou seja, o capitalismo está sempre prestes a parir regimes fascistas e nazistas, porque oferece as condições propícias para tal: o individualismo, a gana por lucros desenfreados, o hedonismo, o narcisismo e o cinismo, violento em sua essência, todos compondo o cenário perfeito para a continuidade de regimes autoritários baseados na política da morte. A atualidade de Brecht está em sua capacidade

literária de abranger um tempo-espaço contínuo, que só as obras de arte alcançam.

Dialeticamente pensando, de acordo com a obra brechtiana, desvela-se a personagem “O Alto”, também chamado de Ziffel, um físico, um homem de ciência, em contraposição ao operário Kalle, como já se antecipou. É evidente não apenas a distância material entre esses dois mundos, mas, especialmente, seu abismo ideológico. Um pequeno-burguês bem confiante em sua capacidade de superar tal situação de refugiado; condição esta que, antes, talvez, seja apenas uma circunstância indesejada, um efeito colateral da Guerra, segundo sua compreensão limitada e narcisista das coisas. Para a visão operária, os desafios são estruturais e agravados pela violência do conflito armado. Alienação de classe de uma parte; consciência de classe, de outra: são estes os dois lados, indubitavelmente, postos em confronto na obra de Brecht.

Palavras como ordem, lógica, racionalidade, “logística”, eficiência, são signos postos a serviço da destruição, de modo tão banal quanto acender um charuto ou saborear uma cerveja. Não se coloca em pauta, no entanto, que o gosto, o paladar que fica, é o de sangue. Embora sejam extensas as citações a seguir, é imprescindível transcrevê-las, ainda que em partes, pois seu movimento dialético-dialógico traduz com maestria o que se configura durante toda a obra:

ZIFFEL

A preocupação com as pessoas aumentou bastante nos últimos anos, especialmente nas novas configurações do Estado. As coisas já não são como antes, o Estado se preocupa. Os grandes homens que surgiram em várias partes da Europa demonstram grande interesse pelas pessoas e jamais se dão por satisfeitos. Necessitam de muita gente. No começo, quebrou-se a cabeça para se entender por que, por todo lado nas regiões de fronteira, o *Führer* reunia as pessoas e as transportava para o interior da Alemanha. Apenas agora, na guerra, a questão foi esclarecida. O conflito consome muita gente e precisa de uma multidão. Os passaportes, porém, existem por causa da ordem [...] (BRECHT, 2017, p. 14).

KALLE

O homem mais ordeiro que conheci na vida foi um sujeito que se chamava Schiefinger, soldado da SS no campo de concentração de Dachau. Contava-se dele que não permitia à namorada balançar o traseiro noutro dia que não fosse o sábado e noutro horário que não fosse a noite, nem mesmo por descuido [...] Quando nos açoitava com o chicote de couro, agia de modo tão consciente que os vergões que causava obedeciam a um padrão que, submetidos a um teste, seriam milimetricamente aprovados [...] (BRECHT, 2017, p. 14).

A ordem e o padrão com que se efetuam os genocídios são de uma eficiência assustadora para quem se importa com o direito à vida. Deve-se sempre matizar, no entanto, os sentidos atribuídos à perfeição dos padrões: morrer é para as pessoas que não comungam das mesmas opiniões impostas, que não “servem” ao sistema hegemônico do momento, ou que, simplesmente, nasceram ou se formaram em culturas e etnias indesejadas por quem está no poder. Conforme assevera Mbembe:

Segundo Enzo Traverso, as câmaras de gás e os fornos foram o ponto culminante de um longo processo de desumanização e de industrialização da morte, entre cujas características originais estava integrar a racionalidade instrumental com a racionalidade produtiva e administrativa do mundo ocidental moderno (a fábrica, a burocracia, a prisão, o exército). Mecanizada, a execução em série transformou-se em um procedimento puramente técnico, impessoal, silencioso e rápido. Esse processo foi, em parte, facilitado pelos estereótipos racistas e pelo florescimento de um racismo baseado em classe que, ao traduzir os conflitos sociais do mundo industrial em termos raciais, acabou comparando as classes trabalhadoras e os “desamparados pelo Estado” do mundo industrial com os “selvagens” do mundo colonial. (2016, p. 129).

Portanto, os refugiados da Segunda Guerra Mundial, assim como as vidas descartáveis de todos os tempos, parecem compor uma mesma aquarela: são pobres, pertencem a grupos perseguidos historicamente e não comungam com autoritarismos. Por que estranhar a atualidade de Brecht? O estranhamento, nesse caso,

advém não da genialidade do autor, capaz de comunicar esteticamente a agonia humana em qualquer período histórico. O estranhamento surge da indignação diante do desprezo à vida humana. Ou melhor, diante do descarte de algumas vidas em comparação a outras, prática que se mantém.

Brecht atualiza certo sentimento de impotência reservado para os momentos mais críticos da humanidade: situações de guerras (quentes e/ou frias), colapsos naturais, epidemias, genocídios normalizados, pandemias... Afinal, o que vale a vida humana, de um homem/uma mulher operário(a) e/ou cigano(a), e/ou preto(a), pobre, indígena, judeu(ia) e/ou palestino(a), diante do império da ordem e da eficiência? Como afirma Ziffel, do alto de sua “elegância fenotípica” e de sua “grandeza” racional e “científica”, como físico que é: “Em nenhum lugar se zela mais pela ordem do que na prisão e no meio militar [...]” (BRECHT, 2017, p.14).

A logística, é claro, pode ser favorável ao extermínio; Ziffel mostra isso, minuciosamente, como exímio cientista que é. Afinal, quem disse que a destruição não se planeja? De onde surge a ingênua ideia segundo a qual, tal como as “catástrofes naturais”, as mortes por doenças não são fruto de um racional projeto de destruição? Os dois refugiados da obra de Brecht sabem muito bem disso, embora cada um encare essa realidade a seu modo. Abaixo, a didática explicação do físico:

A ordem consiste em desperdiçar as coisas de modo planejado. Tudo aquilo que é jogado fora, ou arruinado, ou devastado, deve ser registrado e enumerado no papel, isso é ordem [...] Por outro lado, nos tempos que correm, a condição humana não subsiste sem o suborno, ele também um tipo de desordem [...] Os regimes fascistas esbravejam contra a corrupção justamente por serem desumanos. (BRECHT, 2017, p. 16-17).

Para “O Alto”, a própria noção de “ser humano” se confunde com a ordem. Nesse caso, a ordem é entendida como eugenia. Limpeza, organização, entre outros termos, compõem o mesmo

campo semântico de “destruição” e “morte”. Não é por outro motivo, como se sabe, que a propaganda nazista se fartou de associações entre ratos, sujeira, lixo, enfermidades e judeus (ARQUITETURA da destruição, S.I.). Segundo Ziffel: “Tive um auxiliar [...] que mantinha tudo em ordem [...] Na manhã [...] em que Hitler foi nomeado chanceler, ele disse [...] agora haverá ordem na Alemanha [...]” (BRECHT, 2017, p.18-19).

Entretanto, os refugiados do contexto da Segunda Guerra Mundial e os que ocupam o cenário contemporâneo são excluídos por formas e denominações variadas. Trata-se de uma terrível capacidade de transformar qualquer diferença em algo e alguém descartáveis. De certo modo, pode-se dizer que, no contexto da economia globalizada, os mecanismos de exclusão se sofisticaram e se consolidaram no mundo. Em outras palavras: em tempos globalizados, democratizam-se as epidemias e se aprofunda o poço social.

Ziffel, em uma de suas indignadas investidas contra a “desordem” da sociedade alemã em que vivia, esbraveja contra a corrupção:

Por outro lado, nos tempos que correm, a condição humana não subsiste sem o suborno, ele também um tipo de desordem. Você encontra humanidade quando depara um funcionário público que estende a mão para receber. Ocasionalmente, com um pouco de suborno, você pode até mesmo obter justiça. (BRECHT, 2017, p. 16).

A corrupção, como se sabe, foi arma ideológica fundamental para se criar o discurso contra o comunismo de então, a que se atribuía toda sorte de vilanias burocráticas e desvios administrativos. Para se estabelecer como hegemônico e agradar a uma classe privilegiada socialmente, é preciso construir o inimigo. Nesse e em outros casos, inclusive contemporaneamente, o Outro do nazifascismo foi/é o comunismo:

Na noite do dia 28 de fevereiro de 1933, o Parlamento alemão foi incendiado, e o Partido Nacional-Socialista, liderado por Hitler, passou a acusar os comunistas pelo evento. A data marcou a consolidação da

tomada do poder pelos nazistas. Da mesma maneira que vários militantes, intelectuais e artistas, Bertolt Brecht fugiu no dia seguinte, escapando da prisão, tortura ou mesmo assassinato, como comprovaram as semanas seguintes. (REDONDO, 2017, p. 144).

O texto de Brecht, além de toda a clareza e beleza com que lida com temas absolutamente asquerosos, também mostra, dialeticamente, que os refugiados – entre eles próprios – não se viam no contexto da obra, pelo menos em um primeiro momento, como iguais em sua vulnerabilidade. Assim afirma Almeida (2019), ao se referir especificamente ao racismo:

O racismo é uma ideologia, desde que se considere que toda ideologia só pode subsistir se estiver ancorada em práticas sociais concretas [...].

Nossa relação com a vida social é mediada pela ideologia, ou seja, pelo imaginário que é reproduzido pelos meios de comunicação, pelo sistema educacional e pelo sistema de justiça em consonância com a realidade. (2019, p.67).

No caso de *Conversas de Refugiados*, temos um homem gordo, cuja condição econômica evidentemente lhe permitia comer bem antes do refúgio e que apresenta uma imagem de si bastante generosa e orgulhosa de seus supostos talentos; e outro, o operário, consciente de seu valor como parte de uma sociedade dividida em classes; este, ao contrário do primeiro, está assolado pela fome:

ZIFFEL

[...] Quem de vocês conhece essas coisas? Essa é uma ignorância que custa caro. A ignorância sobre bifés, sapatos e calças é dupla: você não lhes conhece o sabor e não sabe a maneira de obtê-los. É tripla, porém, a ignorância, quando você não sabe que essas coisas existem.

KALLE

Não precisamos do apetite, já temos a fome. (BRECHT, 2017, p. 21).

Estrutural é a fome, estruturais são os racismos, bem como a necessidade de refúgio. As ideologias acompanham seu “dono”. É

certeira a crítica de Brecht a toda forma de alienação de classe, sobretudo àquela que aflige os próprios oprimidos. O orgulho de pertencer a uma classe intelectualizada não salvou Ziffel da necessidade de um passaporte “válido”. Tampouco o tirou do altar desde onde ele esbraveja contra os(as) que mais sofrem e desde onde ele mantém sua ilusão sobre as motivações e as justificativas do nazifascismo.

Aliás, a ambição pedante de escrever suas memórias faz de Ziffel um perfeito alvo da lucidez de Kalle:

Exatamente. Que você seja insignificante ele o descobrirá tarde demais. A essa altura você já lhe terá exposto metade de suas opiniões. Ele as terá devorado com sofreguidão, sem ter refletido um segundo sequer. E quando lhe ocorrer que tudo é um absurdo, você já o terá familiarizado com os objetivos que você mesmo persegue, e mesmo que ele assuma uma postura crítica, algo disso vai se fixar em sua memória. (BRECHT, 2017, p. 25).

A banalidade do mal, para usar uma expressão famosa de Arendt (2014), é aqui denunciada com a mesma vulgaridade com que o físico pensa em escrever sua biografia, como se realmente tivesse algo de muito importante a deixar para a posteridade. O hedonismo e o narcisismo latentes nesse caso não deixam dúvida sobre a natureza egoísta, individualista, alienada, ainda que ilustrada, de Ziffel. Dialeticamente, falando desde uma situação material inferiorizada em termos de classe social, Kalle demonstra, em muitos momentos, assertividade em sua análise dos fatos, observando o conjunto estrutural que os levou, ambos, àquela situação de refugiados. Basta observar a abordagem que o metalúrgico dá à sua experiência escolar:

Seu indulgente ponto de vista sobre a escola é inusitado e, por assim dizer, dotado de uma perspectiva privilegiada. Seja como for, só agora percebo que também eu aprendi alguma coisa. Lembro-me de que, já no primeiro dia, recebemos uma bela lição. Ao entrarmos em sala de aula – limpos, carregando uma mochila e com nossos pais já

despachados – fomos colocados de pé junto à parede, e então o professor ordenou: “Procure cada um o seu lugar”, e corremos para as carteiras. Como houvesse um lugar de menos, um dos alunos não achou o seu e, depois que os demais se haviam sentado, ele se deteve no corredor entre as carteiras. O professor flagrou-o ali parado e lhe deu um bofetão. Tivemos a excelente lição de que não se pode ter má sorte. (BRECHT, 2017, p. 33).

Ter má sorte, nesse caso, obviamente, é não pertencer à classe social “certa”. Teria o aluno que ficou no corredor algum “mérito” para se sentar em uma carteira? Ou só se trata de uma “eliminação natural” dos mais fracos ou lentos? A eugenia, os genocídios, os autoritarismos assumem para si essa mesma máxima de exclusão. A banalização da violência é apenas um corolário de tal ideologia. Não é, aliás, por outro motivo que, do ponto de vista de Ziffel, o professor de Kalle é admirável: “Um gênio esse professor. Como se chamava?” (BRECHT, 2017, p. 33). Como afirma Almeida (2019):

Um dos grandes problemas vivenciados em uma sociedade permeada por conflitos e antagonismos de classe, de raça e sexuais é como compatibilizar a desigualdade com parâmetros culturais baseados em ideologias universalistas, cosmopolitas e, portanto, politicamente impessoais, neutras e pautadas pela igualdade formal. Essa difícil operação conta com o discurso da meritocracia.

Assim, a soma do racismo histórico e da meritocracia permite que a desigualdade racial vivenciada na forma de pobreza, desemprego e privação material seja entendida como falta de mérito dos indivíduos. (2019, p.80-81).

Na lógica assumida por Ziffel, a chamada meritocracia² – termo que, evidentemente, não existia no contexto da escrita da

² O termo meritocracia surgiu como sátira de um mundo distópico, na obra do sociólogo inglês Michael Young, **The rise of the meritocracy**, em 1958 (MENDES, 2018, p. 1307). Nela é descrito um contexto onde as pessoas mais inteligentes, mais bem dotadas, qualificadas e privilegiadas por sua classe social são também as mais

obra – é uma realidade. Portanto, é natural que ele admire o professor o qual, em sua perspectiva de superioridade, fazia valer a lei do mais forte em sala de aula. Nesse caso, o mais forte é muito bem definido anteriormente, pelos processos ideológicos e históricos. É relevante falar, também, em darwinismo social³, pensamento tão bem conhecido pelos nazifascistas.

A reflexão de Almeida (2019) se dirige especificamente à questão racial enfrentada por homens e mulheres negros e negras, especialmente no Brasil. Mas aqui é preciso lembrar que classe, raça e gênero são interseccionados (LUGONES, 2008), ou seja: formam uma mesma estrutura de divisão social, que gera os excluídos históricos, os indesejáveis, as pessoas descartáveis e os refugiados, deslocados e exilados mundo afora e Brasil adentro.

Embora Brecht esteja tratando do contexto da Europa durante a Segunda Guerra Mundial, é importante salientar a mesma fonte estrutural geradora de desigualdades, que foi replicada nas colônias de países europeus desde o início dos processos “civilizatórios” de exploração colonial. Em outras palavras, mais uma vez a atualidade de Brecht não pode espantar; ao contrário: é de se esperar que, pela literatura, se possa abordar, com frescor artístico, temas que perpassam várias fases da História humana, mantendo-se ativos, como é o caso das discriminações, dos totalitarismos, dos genocídios e das tentativas de imposição de supremacias raciais. Nessa perspectiva, a atualidade de *Conversas de Refugiados* no Brasil de hoje é, no mínimo, lamentável.

Voltando ao texto de Brecht, vale a pena destacar a autodescrição de Zeffil em suas “memórias”:

bem-sucedidas. Essa descrição, porém, é posta em termos críticos pelo autor e não como paradigma a se seguir.

³ Darwinismo social é a expressão que se usa para designar a adaptação feita da Teoria da Evolução das Espécies, escrita por Charles Darwin, para a dinâmica dos agrupamentos humanos, de modo a considerar a existência de “raças humanas superiores” e passíveis de vencer na luta pela sobrevivência e outras “inferiores” e, naturalmente, fadadas ao desaparecimento (que, como se sabe, justificou/justifica as limpezas étnicas).

Eu vivia a pacífica vida de um cabeça brilhante. Como já disse, frequentei uma boa escola, e além disso gozei de certos privilégios que talvez não fossem muito grandes, mas faziam enorme diferença. Eu era filho de uma ‘boa família’, e meus pais, à custa de muito dinheiro, deram-me uma formação que me garantiu uma vida totalmente distinta daquela levada por milhões de pobres-diabos à minha volta. [...] (BRECHT, 2017, p. 48-49).

De repente, o ‘Como-É-Mesmo-Que-Se-Chama?’ estava na boca de todo mundo. (BRECHT, 2017, p. 51).

E eu, que já tinha vivido uma grande época em minha juventude, candidatei-me rapidamente a um emprego em Praga e deixei o país correndo. (BRECHT, 2017, p. 51).

Do alto de sua autoimagem egocêntrica, o físico não é capaz de – e, provavelmente não deseje – perceber o injusto e cruel movimento que o colocou, ironicamente, lado a lado, com um “pobre-diabo” chamado Kalle. Quando o metalúrgico lhe pergunta quando foi a primeira vez que ouviu falar em fascismo, sua percepção do evento é digna de nota:

Faz alguns anos, quando soube de um movimento que se voltara contra o eterno atraso dos trens italianos e que desejava restabelecer a grandeza do antigo Império Romano. Ouvi dizer que seus membros vestiam camisas negras. Achei um equívoco dizerem que a cor servia para disfarçar a sujeira. Camisas marrons seriam muito mais práticas para isso, mas, naturalmente, surgiram num movimento posterior, que pôde aproveitar as lições do primeiro. Para mim, o mais notável nisso tudo foi fulaninho prometer ao povo italiano uma vida arriscada, uma *vita pericolosa*. De acordo com os jornais italianos, essa perspectiva desencadeou um estrondoso júbilo no seio do povo. (BRECHT, 2017, p. 52).

Considerações finais

Enquanto o capitalismo vigorar, seus desdobramentos serão a normatização da política de extermínio e de morte, independentemente do tempo histórico. Ler a obra de Brecht traz

alento e desespero, simultaneamente. Sua lucidez acerca dos processos históricos e sua capacidade de perpetuar uma visão discernida a respeito do que realmente deve ser priorizado, em detrimento das veleidades da vida, explicam por si próprias a relevância deste dramaturgo e pensador que foi – ele próprio – perseguido pelo nazifascismo, em seu tempo. Vale lembrar que Brecht foi vítima também da Caça às Bruxas⁴, nos Estados Unidos, depois de sua peregrinação pela Europa como exilado da Guerra.

Ao final da obra, um Ziffel mais amargurado e capaz de perceber que sua situação como exilado é a de um ser descartável, apesar de sua “estatura”, estabelece uma reflexão capaz de alertar sobre algo que ocorre também contemporaneamente:

Durante algum tempo pareceu que o mundo poderia se tornar habitável, e os homens respiraram aliviados. A vida ficou mais fácil. Surgiram o tear, a máquina a vapor, o automóvel, o avião, a cirurgia, a eletricidade, o rádio e a aminofenazona, e o homem pôde se tornar mais feliz. Toda essa parafernália serviu para que cada indivíduo pudesse realizar todas as coisas. Contava-se então com pessoas absolutamente comuns, de medida estatura. O que se fez de toda essa promissora evolução? Mais uma vez o mundo está repleto das mais desvairadas pretensões e exigências. Carecemos de um mundo em que possamos viver com um mínimo de inteligência, coragem, patriotismo, honradez, senso de justiça e assim por diante. E o que é que temos? Digo a você: estou farto de ser virtuoso, pois de nada vale a renúncia, se campeia uma desnecessária carestia, de nada serve a operosidade de uma abelha, se não há organização, tampouco vale a coragem, se meu governo me enreda nas guerras. Kalle, ser humano e amigo meu, fartei-me de todas as virtudes e me recuso a ser herói. (BRECHT, 2017, p. 139).

⁴ Expressão usada para se referir à política de perseguição ao Comunismo, visto como uma ameaça à política doméstica e exterior dos Estados Unidos, no pós-guerra, já no contexto da Guerra Fria. O senador Joseph Raymond McCarthy ocupou o centro de tal investida, daí o termo Macartismo.

É evidente que Ziffel nunca pensou em ser herói, porque sempre fora um homem interessado em seu próprio bem-estar. Entretanto, o heroísmo solicitado em sua fala diz muito sobre a situação de todas as pessoas que se omitem ou que pensam poder se isentar de contextos políticos. Se é político, é coletivo; é público, não privado. Assim, nenhum herói poderia, de fato, salvar o contexto em que ambos, o pobre e o pequeno-burguês, são aniquilados pela violência de Estado, por meio da Guerra.

Portanto, polarizações, na verdade, são parte da dialética social e política e, assim, precisam ser enfrentadas. A ilusão de um campo de neutralidade possível, em termos ideológicos, permeou a mentalidade do físico, Ziffel, de Brecht. Que tal percepção equivocada da realidade social não se alastre ainda mais entre nós, levando sangue e dor aonde chega, e deixando horror e desesperança, como pegadas fúnebres, por onde passa⁵.

Referências

ALMEIDA, Silvio. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ARENDETT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ARQUITETURA da destruição. Direção: Peter Cohen. [S.I.]: Caribe Home Vídeo. 1 DVD (117 min.). (Coleção II Guerra Mundial, v. 15).

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

LUGONES, Maria. Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 9, julio-diciembre 2008, p. 73-101.

⁵ Até o dia em que a versão final deste artigo foi entregue, as pessoas mortas no Brasil por COVID-19 somam um total de 314.268, segundo dados publicizados amplamente pelos meios de comunicação de massa. Sabe-se, porém, que o número real de óbitos é muito maior, considerando, inclusive, os que são causados pelo uso inadvertido de medicamentos “preventivos” da doença.

- MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte & Ensaios*. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 32, dezembro 2016, p. 123-151.
- MENDES, Maíra Tavares. O mito do mérito: ensaio sobre meritocracia e qualidade da educação. *Perspectiva*. Revista do Centro de Ciências da Educação, Florianópolis, v. 36, n. 4, out./dez. 2018, p. 1302-1320.
- REDONDO, Tercio. Posfácio. In: BRECHT, Bertolt. *Conversas de refugiados*. Tradução de Tercio Redondo. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 144-152.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Seção 5

Relatos de experiências

Inês&Nós: Leitura Performativa Gamificada, Formação de Professores Leiautores e o Mito de Inês de Castro

Valéria Andrade
Marcelo Alves de Barros
Leandro de Sousa Almeida

Uma professoranda que, ao dizer a estória da Gata Borralheira, se levanta na ponta do pé a cada vez que menciona os sapatos de cristal, se metamorfoseia em personagem através desse gesto simples.

Élie Bajard, 2014

Apresentação

Este capítulo apresenta uma breve revisitação histórica e prática de relações existentes entre leitura performativa e política, por meio de uma partida do jogo Inês&Nós, realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, no ano de 2020, como uma experiência leitora gamificada, destinada especificamente à formação de professoras/es *leiautoras/es*¹ (ALMEIDA, 2021). A finalidade primeira da experiência foi promover a liberdade e a responsabilidade dos atos falados das/os professoras/es participantes, voltados especialmente à abertura de novos rumos possíveis do/no mundo, em particular no que se refere a relações

¹ O termo *leiautoras/es* corresponde à junção de “leitoras/es” com “autoras/es”, neologismo cujo significado designa as/os participantes que, no contexto da experiência formativa, desenvolvem as duas habilidades – leitura e escrita autoral – de maneira articulada e processual (BARROS; ANDRADE, 2017).

afetivas entre pares amorosos inspirados na figura mítico-histórica de Inês de Castro, tendo se desenvolvido, nesse sentido, como desdobramento dos resultados de estágio de pós-doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Estudos Avançados sobre a Utopia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (ANDRADE, 2021).

Começando por uma pequena viagem no tempo, é importante lembrar que “o ato de ler sempre foi um ato de poder”, desde o surgimento do livro; assim o diz Alberto Manguel no escopo de sua *Uma História da Leitura* (MANGUEL, 1996). Conforme afirma o autor em seu relato das origens e da evolução da leitura, as pessoas que leem sempre foram temidas em todas as sociedades.

Ler em voz alta, em performance para um público, além do duplo prazer de leitura, sentido pelo leitor-falante combinado com o/os do/os leitores-ouvinte/s, é um ato que está historicamente associado a um poder especial de aproximar uma realidade (ou ficção) contida no texto, de indivíduos que a ela não têm acesso, por diferentes razões, possibilitando que estes usem sua liberdade de recriação para modificá-la, para sua transformação individual ou para transformar o mundo ao seu redor.

Essa possibilidade se dá pela ampliação do conceito de leitura e pela fusão deste ao conceito de performance, em sua acepção de deslocamento – ou seja, de travessia de um lugar para outro, inclusive em termos identitários (BUTLER, 2019), – com a potência do mito em geral, e do inesiano em particular, em sua contínua disponibilidade para inspirar, acolher e responder às novas demandas políticas, sociais e culturais nos diversos contextos em que surgem e em que têm atuação o/s mito/s.

É, pois, nessa direção que concebemos que a leitura que agrega elementos da linguagem teatral potencializa a experiência de apropriação e interpretação da narrativa mítica de Inês de Castro na contemporaneidade. A peça, no caso, é lida e dita com o apoio de recursos do teatro, como gestualidade, modulação de voz, presença corporal diante da câmera (no caso de experiências performativas online), interação com os espectadores, elocução performativa do

texto em cena (presencial ou virtual) etc. A leitura em que o texto atravessa o corpo de quem lê a fim de mover não só o leitor, mas também o ouvinte, é capaz de causar impacto por meio de um processo de conscientização. Também, é capaz de promover a alteridade, motivando e mobilizando as pessoas a atuar numa dimensão política em relação a problemas sociais enfrentados no mundo, a exemplo do preconceito de gênero e seus desdobramentos materializados nas inúmeras formas de violência contra mulheres, dentre elas o feminicídio, em seu atual estágio pandêmico.

Essa atuação política decorrente do ato de ler perpassa as postulações teóricas de autores como Austin (1990) – também já retomadas por Andrade (2021) –, em cujos estudos destaca que a linguagem é usada para praticar ações. Isto é, compreende que *dizer* também é *fazer*, no sentido de que se propõe, pela linguagem, agir. Por muito tempo, os filósofos e cientistas da linguagem acreditaram que o papel de uma declaração era apenas de "descrever" o estado das coisas, ou "declarar um fato", o que poderia ser avaliado, no cálculo veritativo, como verdadeiro ou falso. No entanto, para o autor, a linguagem não tem apenas função "constatativa", isto é, ela não é utilizada apenas para descrição. Ela também é uma forma de "ação" intencional e, além disso, performativa/dramática.

A teoria de Austin pode ajudar a pensar o ato de ler e dizer em contextos de uso em correlação com suas implicações políticas e sociais, pois o modo como os falantes fazem declarações aos seus interlocutores – naturalmente, referimo-nos à figura de leitores-performers e seus ouvintes/espectadores – determinará a qualidade da comunicação, a eficiência da mensagem emitida, as intenções do falante, as ações imbricadas nas falas etc. O interlocutor, de modo prático, poderá compreender se a declaração, seja positiva ou negativa sobre ele, tem poder de ação, dependendo do falante. Por exemplo, um juiz que faz uso de declarações que impetram uma ação capaz de distinguir se um réu é culpado ou não. Os atos de fala do leitor – "dizador" (*diseur*, declamador) –, portanto, não somente em casos como esse, mas, particularmente em

experiências performativas de leitura, nos mostram que *dizer é fazer* e, mais precisamente, é fazer um ato político.

Sob essa perspectiva, ao invés de almejar uma catarse no fim da performance, como Aristóteles defendia em relação ao espetáculo teatral (ARISTÓTELES, 1999), a leitura performativa também pode levar leitores-performers e ouvintes a transcender suas respectivas posições na experiência dramática para atitudes em parceria com um fazer político transformador de si próprio, do outro e do mundo. Eles podem fazer isso por meio das seguintes ações: a) o uso prático da consciência e da educação libertadora trazidas pelo texto lido e dramatizado relativamente ao tema da narrativa, revisando o seu olhar sobre o mundo e a participação na cultura (FREIRE, 1974); b) a atuação coparticipativa de falantes e ouvintes durante e após a performance de leitura dramática para gerar uma experiência dialética e transformadora de ação-reflexão-ação sobre os elementos do texto que são ou que demandam uma manifestação política, ou mesmo uma transferência do que foi sentido e entendido para projetos da vida real em sociedade (BOAL, 1975); e, finalmente, c) a renovação do texto pelas diversas formas de improvisação e de expressão corporal, para nele incorporar um realismo efetivo e sempre mutante, definido a cada nova performance por novas representações críticas personalizadas da opressão, propalando novas visões sobre a busca da justiça social (BRECHT, 1978).

Assim como as relações entre teatro e política, as relações entre leitura performativa e política são tão antigas quanto o teatro e quanto a própria política. Desde antes de Aristóteles, já se colocavam nas leituras performativas os temas e argumentos sobre a realidade e sobre os anseios de mudança. Em uma linha do tempo (ver Anexo 1), perspectivada a partir do que Manguel relata na obra acima referida, pode-se situar uma curta sequência ilustrativa de fatos históricos elucidadores dos papéis da leitura em performance, ou, podemos dizer, da performance leitora, dos leitores falantes e ouvintes e do próprio texto como elementos de uma expressão performatizada, política e emancipatória, de si, do outro e do mundo.

Nesse brevíssimo passeio pela história da leitura, é possível notar que, em todos os tempos, um dos desafios para o exercício da cidadania em larga escala por meio de performances é a formação de pessoas leitoras que possam, progressivamente, viver a experiência de serem transformadas pelo texto, de transformar o texto e de dizê-lo de corpo e de alma, valendo-se de recursos físicos para expressar sentimentos e emoções, com resultados emancipatórios para muitos, transformando o mundo pela sua atuação como seres políticos.

É preciso dizer que no âmbito educacional brasileiro referente à escola e à universidade existe uma grave deficiência nas práticas leitoras, além de uma conjuntura deficiente no que concerne à leitura em outras esferas, especialmente a familiar. Apesar de alguns louváveis programas governamentais e de iniciativa privada para a promoção da leitura no Brasil, dados da pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* (2016) mostram que 44% da população brasileira não lê e 30%, até então, nunca comprou um livro. Resultados de 2020 dessa mesma pesquisa apontam que, em 2019, o Brasil perdeu cerca de 4,6 milhões de leitores em relação aos índices da pesquisa anterior, com dados de 2015, visto ter havido menos tempo dedicado aos livros e mais às redes sociais, sendo estes leitores de ensino superior.

Dados de 2018² do PISA indicam que estudantes brasileiros com 15 anos de idade têm baixa proficiência em leitura, se comparados com outros 78 países que participaram da avaliação. Esse contexto está associado à flagrante carência de professores-leitores em nossas escolas. Dificilmente as políticas públicas e estratégias voltadas para a leitura darão bons frutos, visto que o mediador de leitura exerce um papel fundamental no processo formativo de leitores, ou seja, de indivíduos capazes de exercer esse ato de poder (BARROS; ANDRADE, 2017).

Tais problemas compreendem um percurso histórico deficitário em relação à formação inicial escolar no Brasil,

² Cf. Portal do INEP em: <https://bit.ly/3tFHHon>. Acessado em 12.03.2021.

particularmente no âmbito das licenciaturas em Letras e Pedagogia, em que praticamente não se utilizam métodos e ferramentas para produzir diferentes encantamentos pela leitura, incluindo o encantamento por seu poder emancipatório. Além disso, não são exploradas as experiências individuais e coletivas de transformação pela leitura baseadas no uso de novas tecnologias de informação e comunicação (BARROS; ANDRADE, 2017).

Ampliando a concepção e a configuração dos círculos de leitura tradicionais, a abordagem Inês&Nós aqui trazida fundamenta-se na proposta de formação de Comunidades Leitoras Ativas Ubíquas (ANDRADE, 2021), visto que uma de suas especificidades é a interconectividade entre grupos de leitores ligados a uma comunidade maior, a comunidade Inês&Nós, na qual o leitor é consciente de sua participação e de sua atuação política, promovendo, por meio da alteridade, a transcrição de novas narrativas a partir de pontes de interlocução cultural.

A concepção de Comunidade Leitora Ativa Ubíqua ainda é justificada pela insuficiência do círculo de leitura ou da comunidade leitora tradicional à luz das demandas da contemporaneidade, relativamente à necessidade cada vez mais presente de interação entre os sujeitos, em especial mediada pelas mídias digitais. Não por acaso, cada vez mais presenciamos o distanciamento físico entre as pessoas, de que decorre uma crescente migração desses sujeitos para as redes de interação social de cunho virtual. Perante essa realidade, a autora compreende que tal distanciamento físico-geográfico não se torna um problema; sendo assim, não atravança a construção de vínculos comunitários de emancipação política, assim como acontece em relação às outras formas de comunidades leitoras. Muito menos é preciso que estejam sincronizados temporalmente.

Este capítulo propõe, outrossim, que os referidos vínculos existem e são fortalecidos por outros procedimentos midiáticos de natureza ubíqua e assíncrona promovidos por meio do método LerAto de formação de empreendedores sociais por meio da leitura performativa (BARROS; ANDRADE, 2017).

LerAtos e a jornada do heroica em três palcos de Leitura-Ação

O método LerAtos foi desenvolvido conjuntamente pela Professora Valéria Andrade, coordenadora do Laboratório de Práticas Pedagógicas em Educação do Campo – Linguagens e Códigos, da Unidade Acadêmica de Educação do Campo (UAEDUC), do Centro de Desenvolvimento Sustentável do Semiárido (CDSA) da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) e pelo Professor Marcelo Alves de Barros, coordenador do Atelier de Computação e Cultura (CompCult), da Unidade Acadêmica de Sistemas e Computação (UASC), do Centro de Engenharia Elétrica e Informática (CEEI), da mesma universidade. Consiste em uma abordagem de ensino-aprendizagem gamificada e multidisciplinar baseada na leitura performativa de textos multimodais, que pode ser desenvolvida em escolas, universidades e espaços de educação não formal.

A abordagem metodológica em foco agrega estratégias e elementos dos jogos sérios de realidade alternada, tais como os propósitos épicos que transcendem o círculo mágico de mundos virtuais, o *feedback*, as regras, os reconhecimentos individual e coletivo e a voluntariedade, apoiados pelas práticas de leitura e produção de textos multimodais, para desenvolver habilidades de leitura performativa e para melhorar o desempenho em conteúdos curriculares interdisciplinares. Também, incorpora princípios de empreendedorismo social para aumentar o nível de engajamento de estudantes, professores e famílias em ações individuais e coletivas em suas respectivas escolas e comunidades em torno de um tema abordado pelo jogo.

Nessa abordagem, os jogadores atuam como indivíduos e coletivos políticos, identificam problemas de pessoas e instituições do mundo real que podem ser resolvidos com o uso de conhecimentos e ideias contidas em uma obra-semente que lhes é apresentada pelo professor e propõem soluções para os desafios sociais envolvidos. O método LerAtos é uma meta-estrutura de jogo que já foi base para dezenas de jogos de empreendedorismo social,

disponíveis na Google Playstore. A experiência vivida em cada jogo baseado no LerAtoS, conforme ilustração da Figura 1, é um vórtice de gestão do conhecimento construído em um ambiente auto-organizado de ensino-aprendizagem tutorial que inclui 3 palcos em que a performance transformadora e política acontece: a) um espaço virtual na web (palco 1), b) a comunidade onde vive o estudante que joga o jogo LerAtoS (palco 2) e c) a sala de aula da escola do estudante jogador (palco 3) (BARROS; ANDRADE, 2017).

Na transcendência das experiências vividas nos mundos virtuais construídos na imaginação e no ciberespaço, também vividas no mundo real do participante, a realidade se alterna, sucessivamente, gerando novas possibilidades de atuação social, política, humana (MCGONIGAL, 2012). Valores, ideais, sonhos e utopias que transitam nas duas direções tornam-se elementos efetivos de mudança e melhoria do mundo pela atuação do leitor.

Figura 1 – Modelo de Gestão do Conhecimento pela Leitura Performativa em um jogo criado com LerAtoS nos 3 palcos de leitura inovadora



Durante a jornada, em uma experiência de jogo criada com o método LerAto nos 3 palcos, são realizadas 4 oficinas: Sonhação, Fruição, Criação e Doação. Na **Sonhação**, os participantes são estimulados pelo professor a pensarem sobre o tema da oficina a partir de uma motivação prática, com o objetivo de levantar possibilidades criativas de geração de uma narrativa multimodal a partir da adaptação de um ou mais textos sementes. Essa motivação poderá ser realizada a partir de diferentes estímulos, como uma música sobre o tema principal tratado na obra-semente previamente escolhida. Em seguida o professor faz uma apresentação desta obra-semente, contextualizando os seus elementos essenciais (narrativa, personagens, cenários, referências culturais), dados sobre a autoria, a época em que a obra foi criada, entre outros elementos. Como um dos princípios do LerAto, nesta oficina, como o próprio nome sugere, a apresentação do tema, das utopias e da obra-semente devem ser, sobretudo, uma performance que evidencie a transformação prévia vivida pelo professor como leitor, sem a qual a barreira da superficialidade da experiência dos alunos leitores ubíquos não será quebrada para levá-los a uma leitura contemplativa na próxima oficina (BARROS; ANDRADE, 2017, SANTAELLA, 2014).

Na **Fruição**, os estudantes são os protagonistas e vivem uma imersão pessoal na obra-semente mediante leituras individuais e partilhadas, contemplativas, inspiradas na emoção e no exemplo do seu professor. Na **Criação**, ocorre o exercício do uso da presença do corpo em todas as suas dimensões sensoriais, criativas e psicomotoras para reinventar, mimetizar criativamente uma nova expressão, uma representação pessoal da obra-semente, gerando uma nova obra em performance e em produto textual multimodal. Esses novos textos podem se apresentar na forma de leitura performativa, cena dramática, livro pop-up, livro canção (letra e música), desenho, poema, cordel etc.

A **Doação** é a experiência de entregar a nova obra única e viva a outras pessoas, de se entregar por meio da obra, enquanto performance e enquanto empreendimento social baseado na obra

adaptada da obra-semente lida. Durante essa entrega, incorporam-se outras fruições, outras percepções à própria percepção e à própria representação do jogador autor. Nessa etapa, o empreendimento torna-se efetivamente social, cultural, ambiental, podendo também tornar-se econômico, se oportunidades de geração de renda forem aproveitadas. Por meio das obras de impacto positivo em uma realidade a ser melhorada, o leitor, autor e empreendedor, como seres políticos em sua essência, buscam solucionar ou reduzir problemas identificados e ressignificados nas demais oficinas.

Como um dos legados de uma partida de um jogo baseado no método LerAto, cria-se uma Comunidade de Leitura Ativa Ubíqua (CLAU), na qual os participantes alimentam o vórtice de gestão do conhecimento nos 3 palcos, apoiando-se nas tecnologias de comunicação ubíqua que estiverem disponíveis para sua atuação.

Inês&Nós: Jogo Sério de Leitura Performativa em Realidade Alternada

O jogo Inês&Nós, baseado no método LerAto, é uma experiência de transformação pelo contato com o mito e com a história de Inês de Castro e do amor “até ao fim do mundo” vivenciado no século XIV, consagrado por poetas e historiadores desde então, em diversos gêneros e formas de expressão artística, tanto em perspectivas poéticas, quanto em perspectivas de fenômeno social trágico, posto que envolve o triângulo amoroso entre Inês de Castro, Pedro e sua esposa Constança, incluindo o assassinato de Inês a mando do Rei D. Afonso IV, pai de Pedro, por razões de estado relacionadas à sucessão do trono português.

O episódio histórico, gerador do mito inesiano traz à tona o conflito entre a liberdade de amar e os paradigmas sociais e políticos que atravessam o imaginário português e mundial contemporâneo, fazendo ainda viva a memória do caso que marca a história e a cultura de Portugal. Na leitura embrenhada dessa

“estória” de proporções imprevisíveis, assim como frisou o romancista António Cândido Franco, em *A Rainha Morta e o Rei Saudade* (2003), poderá lucrar o leitor, não só por se deixar conhecer tal episódio histórico, mas também por descobrir-se interlocutor das façanhas amorosas de Pedro e Inês, como há mais de seis séculos tem ocorrido a sucessivas gerações de artistas em suas obras, assim como ao público leitor em geral (ALMEIDA; ANDRADE; BARROS, 2021).

O jogo Inês&Nós vem se construindo em diferentes partidas desde 2018. Aqui, descreve-se a que foi jogada por meio de uma aplicação das 4 oficinas do LerAtos com professoras(es) em formação na Licenciatura Interdisciplinar em Educação do Campo (LECAMPO), do Centro de Desenvolvimento Sustentável do Semiárido (CDSA), da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), campus de Sumé-PB. A transformação relatada foi vivenciada em 2020, durante o isolamento social demandado pela Pandemia da COVID-19 e veio ampliar a comunidade Inês&Nós gerada anteriormente na LECAMPO. Também foi uma estratégia para atender a uma necessidade contextual relativa à formação, em modo de ensino remoto, de professoras/es *leiautoras/es* para atuar na rede de educação básica do Município de Sumé e da região do Cariri paraibano, especialmente nas escolas do campo. O propósito épico de cada participante no jogo foi criar uma obra e uma performance inspiradas no mito e na história de Inês, produzidas no formato de uma vídeo-carta. Também foi propósito construir uma comunidade de pessoas felizes pelo contato com essa obra inesiana contemporaneizada na/pela transformação do jogador em leitor, “dizador” e autor.

As oficinas se realizaram usando uma plataforma tecnológica configurada para ter recursos de ubiquidade, multimidialidade e interculturalidade, estruturada sobre ferramentas digitais disponíveis para os participantes tanto na rede de formação de professores, quando na rede de ensino fundamental nas cidades envolvidas, tais como as ferramentas *Google Meet e Google Classroom, WhatsApp, Gmail e Google Docs*. A turma participante das

oficinas corresponde aos alunos da disciplina de *Práticas de Leituras Performativas*, formada por um grupo de sete alunas e um aluno regulares daquela licenciatura, com acesso à Internet e a dispositivos de trabalho digital em *home office* (celular ou computador)³. A experiência foi realizada pelas *leiautoras* em consonância com as atividades da disciplina, sob a regência da Professora Valéria Andrade no semestre 2020.3 da UFCG.

Na oficina de **Sonhação**, as participantes foram apresentadas à temática relacionada à história inesiana por meio da performance dos professores formadores de professores que conduzem a experiência expressando-se, com base no princípio fundamental do LerAto: a expressão livre pelo professor de sua própria transformação pessoal como um dos poderes sementes da transformação dos alunos. Na sequência realizou-se a reflexão coletiva do tema do protagonismo feminino em uma jornada de heroína que enfrenta diversos desafios, dentre eles o preconceito de gênero e as barreiras na liberdade de amar.

Para sonhar esse tema e discutir possibilidades de fortalecimento da luta de mulheres na construção de suas histórias épicas de vida, foi feita a leitura performativa coletiva da obra *Maria Roupa de Palha* (2008), texto dramático de autoria de Lourdes Ramalho. A história épica de Maria corresponde a uma jornada de heroína que enfrenta os mais diversos desafios, objetivando concluir sua missão de chegar ao reino encantado de Ti-Rim-Tim-Tim, onde deverá encontrar o Príncipe que lhe confiou a missão de levar as joias do reino para a sua coroação, seguida de casamento.

Por meio dessa narrativa, a turma foi exposta à possibilidade de vislumbre de uma mulher como protagonista de uma história que vai além de si mesma, pois não se trata apenas de uma menina em jornada que a levará ao encontro com um príncipe amado, mas também de um reino que por muito tempo esteve desgovernado, em decorrência da ausência de um regente que esteve amaldiçoado na forma de

³ Doravante, este grupo de estudantes será referido no gênero feminino, como as alunas, as participantes etc.

papagaio em uma terra distante por obra de uma fada má. Fica explícito que a coroação e o casamento de Maria com o Príncipe correspondem, para além de uma conquista épica de um sonho utópico (com premiação para quem enfrentou desafios imensos e concluiu a sua jornada a fim de encontrar o seu amado), a uma grande restauração na ordem e, conseqüentemente, na vida de todos os seres encantados do reino de Ti-Rim-Tim-Tim.

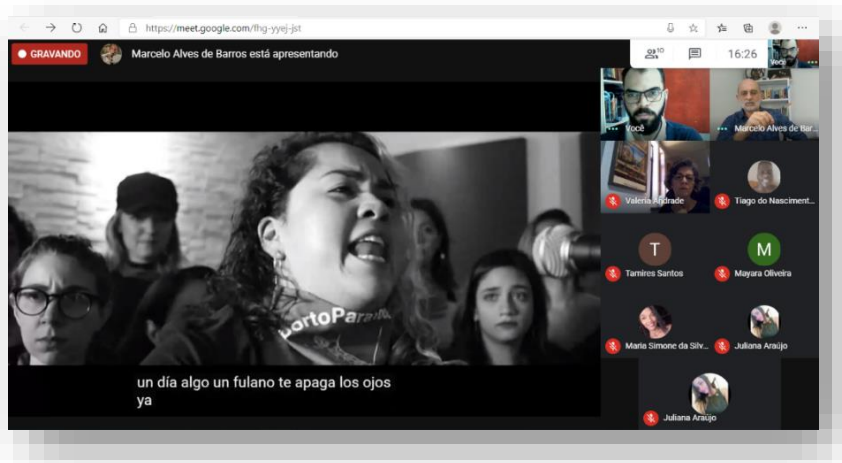
A leitura performativa com potencialidades de leitura dramatizada foi realizada conjuntamente por todas as integrantes. Elas participaram ativamente da experiência de leitura do texto dramático, imprimindo às suas vozes características inerentes às personagens da história, para aumentar o nível performativo da leitura no engajamento corpo-texto-voz, tal como concebido por Eliana Kefalás (2011 e 2012) e Paul Zumthor (1993; 2007). Nessa etapa, foi usada uma estratégia de leitura performatizada de textos literários inspirada nos *joglars* e trovadores, representando o texto como partitura musical contemporânea, com signos de codificação da interpretação simples e acessíveis, tais como grave, agudo, lento, rápido, forte, fraco, crescendo, decrescendo etc., ilustrada na Figura 2.

Figura 2 – Registro da leitura performativa da obra *Maria Roupa de Palha* como partitura

JULIANA	lento	agudo	suave
	Já percorri tantas terras		forte
SIMONE	rápido e gritando		grito
	sem o menor conhecimento,		sussurro
MAYARA	suave e rápido	gritando e devagar	grave
	passo frio, passo chuva,		agudo
TAMIRES	lento e suave		rápido
	nem por isso me lamento.		lento
TIAGO	lento	lento e grave	
	Há sete meses procuro		
FERNAND	lento e suave	suspirando	
	chegar à casa do Vento!		

Outro elemento de Sonhação usado foi o vídeo da música *Canción sin miedo* (2020), da cantora e compositora Vivir Quintana, com a participação do coral de mulheres *El Palomar*, ilustrada na Figura 3. Por meio da apreciação da obra musical, discutiu-se e sonhou-se sobre a jornada de mulheres no enfrentamento ao preconceito sofrido por serem mulheres e obstáculos que as impedem de exercer sua liberdade e crenças, incluindo o feminicídio perpetrado por homens machistas, a par do acontecido no fato histórico relativo a Inês de Castro. Isso acontece em todo o mundo e, em especial, no Brasil.

Figura 3 – Registro da exibição do clip da música *Canción sin medo* na oficina de *Sonhação*

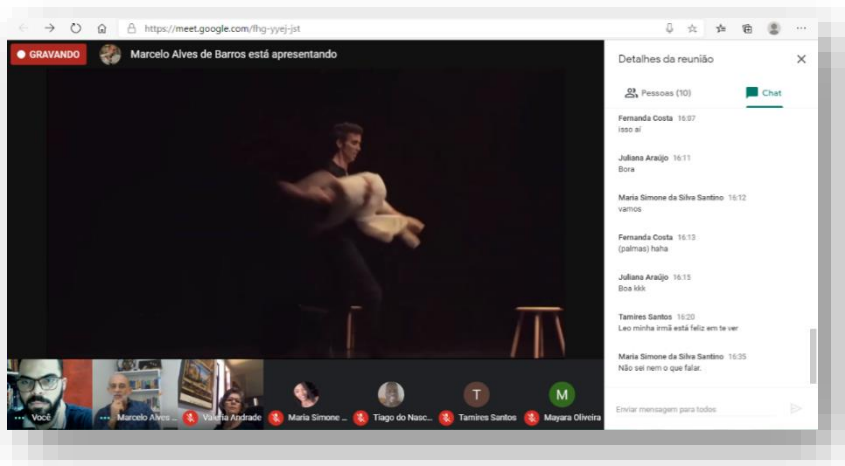


Seguindo com a mesma linha temática de sonho sobre a jornada heroica de mulheres cujo maior desafio é sobreviver por serem mulheres, foi apreciado pelas jogadoras um extrato de cenas do espetáculo de balé *Murmúrios de Pedro e Inês* (2019), obra dirigida e interpretada pelos bailarinos portugueses Fernando Duarte e Solange Melo, da companhia portuguesa Dança em Diálogos, como ilustra a Figura 4.

Esse extrato do espetáculo é acompanhado, em áudio, por um fragmento narrativo de autoria do poeta português Afonso Cruz,

intitulado “O amor faz mexer toneladas de pedra”. Nele, evidencia-se a potência do sentimento amoroso em sua acepção revolucionária de respeito incondicional à vida como uma das forças no enfrentamento à violência de gênero. A partir da perspectiva do amor de Pedro e Inês, propôs-se à turma sonhar possibilidades de reconstrução de novas formas de dizer a jornada heroica das mulheres – como nos inspira Murdock (2022), dado que Inês de Castro foi a rainha coroada depois de morta, mas, à luz do mito, podemos afirmar que nem a morte, nem as toneladas de pedras de calcário do seu túmulo conseguiram conter a força do amor que ela carregava consigo. Não por acaso, esse amor é lembrado por ser infindo, isto é, pela sua capacidade remanescente de permanecer atravessando o tempo e alcançando e inspirando outras mulheres e também outros homens em suas jornadas na contemporaneidade, em especial as afetivo-amorosas.

Figura 4 – Exibição do vídeo que comporta múltiplas cenas do espetáculo *Murmúrios de Pedro e Inês* na oficina de *Sonhacção*



Sendo assim, as três narrativas apresentadas nessa primeira oficina, *Maria Roupa de Palha* (2008), *Canción sin miedo* (2020) e *Murmúrios de Pedro e Inês* (2019), centralizam a figura feminina no

flagrante desafio de viver uma jornada épica como protagonista de sua própria emancipação. Essas narrativas conjugam formas múltiplas de dizer quem são as mulheres de antes, de hoje e do futuro, isto é, são as heroínas das suas próprias vidas e de muitas outras, pelo que, mesmo sendo desafiadas, subjugadas e silenciadas por serem mulheres, continuam sua luta pela realização das suas utopias, bem como pela igualdade/liberdade de gênero na memória, no corpo e na voz das que permanecem de pé.

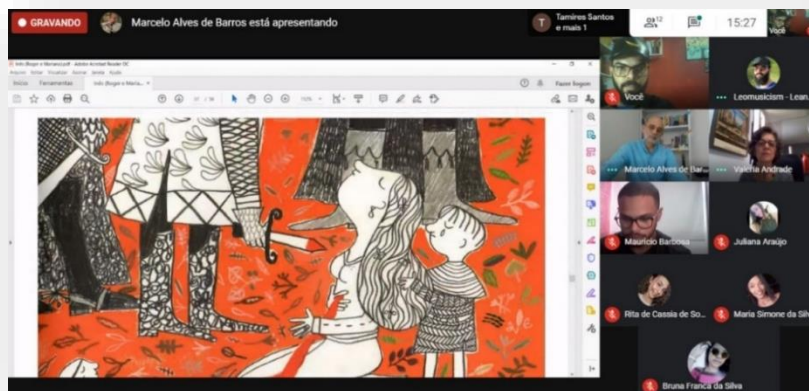
Na oficina de **Fruição**, a turma de professorandas imergiu na leitura/recepção da obra-semente escolhida: *Inês* (MELLO; MASSARANI, 2015), de que se vê um fragmento na Figura 5. Nesse poema – publicado como livro ilustrado para crianças, jovens e mediadores de leitura da comunidade lusófona –, os brasileiros Roger Mello e Mariana Massarani, dando voz à narradora Beatriz – filha de Inês de Castro –, ampliam o universo mítico da narrativa com liberdade poética para promover novos sentidos na experiência de imersão nas tramas desta história de amor, morte e saudade, tornando-a palatável para esse público (ALMEIDA et al., 2020).

As leitoras experimentaram a fruição estética, ou seja, o ato de aprazer-se naquilo que possui formato artístico, quer pela beleza e/ou feiura, quer pelos sentimentos que despertam nos seus apreciadores, como tristeza, alegria, revolta, emancipação, militância etc. Conforme Hans Robert Jauss (1979), cada leitor experimenta esteticamente a obra de maneira singular a partir do seu horizonte de expectativa, experiência de vida e leitura de mundo. Então, nesse momento da oficina, também se realizou uma roda de conversa sobre as impressões das participantes a partir da leitura frutiva da obra.

As participantes puderam destacar, quase descrentes com a veracidade dos fatos, o impacto emocional que sentiram ao verem Pedro coroando Inês após sete anos morta, o que causou bastante estranhamento às leiautoras, pois, de fato, esse feito heroico e vingativo de Pedro corresponde a uma loucura que só alguém muito apaixonado poderia fazer. Assim, na roda de conversa foi evidenciado que Pedro e Inês são os amantes cujo amor remove

toneladas de pedras, confunde palácios e governos e ainda vence a morte, porquanto, segundo a narrativa mítica, após o despertar no dia do Juízo Final, os amantes poderão dar continuidade ao seu amor por toda a eternidade.

Figura 5 – Leitura da obra-semente *Inês* (MELLO; MASSARANI, 2015) na oficina de *Fruição*



Na oficina de **Criação**, foram apresentados os detalhes da primeira parte do propósito épico do jogo: construir uma vídeo-carta, uma obra de arte midiática, fruto da criação de uma versão da história adaptada de *Inês e Pedro*, de uma leitura performativa desse texto e do registro em vídeo dessa performance. Esse formato de obra foi proposto no jogo enquanto estratégia para sua viabilização diante dos impactos impeditivos da pandemia da COVID-19, visto que esse recurso foi o mais apropriado formato de visualização da performance e da presença das *leiautoras* nas contações de histórias. Sobretudo, como a experiência coletiva na pandemia demonstrou, esse formato permite que, em um contexto de isolamento social, participantes do jogo atuem como indivíduos sociais e políticos, apresentando e representando as emancipações míticas e históricas de *Inês e Pedro*, as suas próprias emancipações e a emancipação em geral das mulheres.

Para apoiar o processo criativo, o método LerAtos oferece aos participantes do jogo uma caixa de ferramentas e técnicas de adaptação que facilitam a descoberta e a apropriação das possibilidades de reinvenção do propósito, da narrativa, do narrador, das personagens, do tempo cronos, do tempo kairós, do fluxo narrativo, do espaço, da cultura, da etnia e da idade. Além de dispor desses recursos de criação de novas narrativas, os participantes são estimulados a escolher livremente quais utilizarem, permitindo também o acréscimo de mais recursos, visto que a criação artística, no contexto de LerAtos, pressupõe o uso de técnicas e instrumentos de adaptação, tutoria e acompanhamento no processo de criação, além de assegurar a liberdade poética para inventar. A caixa de ferramentas do LerAtos é disponibilizada e usada pelas jogadoras e pelos professores que lideram a partida, em ciclos que se repetem nessa oficina, até que as obras e as jogadoras estejam suficientemente maduras para alcançarem o próximo nível do jogo.

Nas oficinas de criação, foram criadas nove adaptações da lista que segue: *Inês é traída*; *Inês, a faxineira*; *O poder do amor verdadeiro*; *Inês e Pedro*; *Já é tarde, querido*; *Pedro e Inês além do tempo*; *Pedro e Inês, os frutos do amor*; *Para sempre minha Inês*; *O amor acontece*⁴. A Figura 6 apresenta uma dessas obras, *Inês é Traída*, ilustrando como a autora efetivamente explorou a caixa de ferramentas do LerAtos para promover o deslocamento das referências narrativas e interpretativas do mito e do fato histórico para a realidade do século XXI. Verificaram-se diferentes situações nas quais se constitui um triângulo amoroso, com ou sem a ocorrência dos elementos de tensão associados aos poderes de governantes, como no caso de Inês, Constança e Pedro. Além de construir um desfecho surpreendente em relação ao universo da obra inesiana conhecida, a autora trouxe, com sua inventividade, uma mensagem de

⁴ As nove adaptações foram destinadas à publicação, passando a integrar a coletânea *Inês&Nós: Trinta e Uma Novas Histórias de Inês de Castro* (ANDRADE et al., 2022), que inclui parte da produção autoral desenvolvida durante etapas do projeto *Inês&Nós* realizadas entre 2018 e 2019 (cf. ANDRADE, 2021).

emancipação das mulheres em relação à liberdade de amar, extensiva a outras dimensões do ser feminino e a outras influências culturais que limitam a caracterização de homens e mulheres como indivíduos igualmente políticos.

Figura 6 – Obra *Inês é Traída*

Inês é Traída

Num belo domingo
Saíram a passear
Pra conversar os dois
Pedro e Inês a se acertar

Inês, audaciosa
Pedro, homem cru
Sobre aquela tarde
Algo saberás tu

Aparece uma mulher
Dizendo ser amante
Pedro diz não conhecer
Inês é fulminante

Quer saber quem é
Essa tal de Constança
Dizendo ser amante
Com muita segurança

Constança se atreve
A esculhambar Inês
Ela não sabia
Que Pedro a traía

Inês não quer brigar
Respeito ela tem
Sabe seu lugar
Decide perdoar

Pedro a iludiu
Por isso decidiu
- *Fique com Constança
Com ela vá morar*

- *Não quero* – disse Pedro
Onde isso vai dar?
Inês deixou os dois
E outro foi buscar

Inês é decidida
Por ele não vai sofrer
Se não valorizou
Também saiba perder

- *Sou mulher livre
Vou amar que eu quiser
Fique com essa aí
Porque eu já vou partir*

Constança também não quis
Aquele traidor
- *Inês está certa
Não darei o meu amor*

As duas mulheres vão
E Pedro no caritó
Azar foi todo dele
Agora fique só

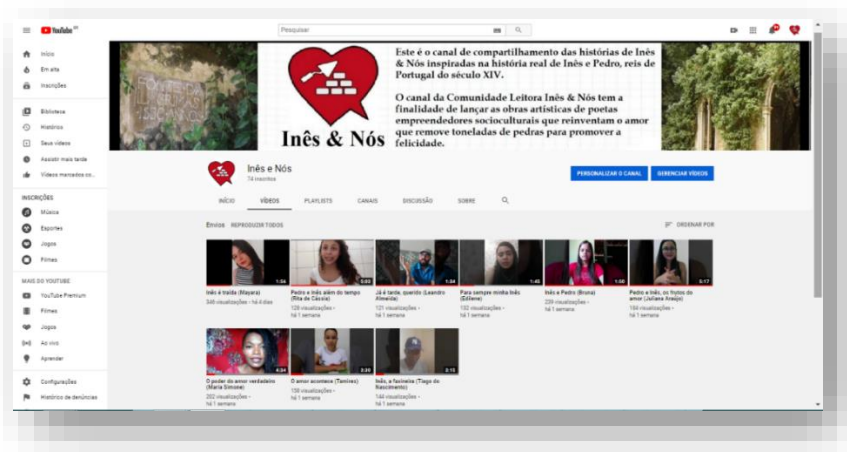
Em complemento à caixa de ferramentas do método LerAtoS, as participantes também tiveram acesso a técnicas e recursos básicos de gravação e edição de vídeo, assim como orientações para a produção das vídeo-cartas a partir de suas leituras performativas e de seus respectivos registros em vídeo.

Na oficina de **Doação**, as participantes foram apresentadas à segunda parte do propósito épico do jogo: construir suas comunidades ativas de leitura ubíqua, em forma de empreendimentos sociais promotores de felicidade. Na prática, o empreendimento consiste em conquistar leitores de suas vídeo-cartas usando duas estratégias complementares de marketing: A) divulgando a sua vídeo-carta no canal *Youtube* do Jogo *Inês&Nós*,

ilustrado na Figura 7, usando seus meios pessoais e digitais de comunicação (*Whatsapp, Facebook, Instagram* etc.) e B) enviando-a diretamente para pessoas de seu núcleo de relacionamentos significativos. De acordo com as regras do jogo, o resultado desse empreendimento social é medido pelo tamanho da felicidade produzida pelo conjunto dos empreendimentos sociais gerados.

Muitas formas de avaliar essa felicidade são possíveis; por isso, foram incluídas nas regras do jogo diferentes categorias de indicadores de felicidade associados 1) à obra de adaptação criada, 2) aos leitores conquistados, 3) à atuação desses leitores conquistados como reação ao contato com a obra e 4) ao próprio empreendedor social. Nessa partida do jogo *Inês&Nós*, por motivos de simplificação, a regra básica foi contabilizar 3 diferentes tipos de comentários gerados pelos leitores das obras, associando-lhes pesos em termos de unidades simbólicas de felicidade proporcionada (UFs): C1 - comentário com felicitações à autora da vídeo-carta por ser uma escritora (10 UFs), C2 - comentário com demonstração de felicidade provocada por ter recebido a vídeo-carta (20 UFs) e C3 - comentário com demonstração de felicidade provocada pela história de Inês e Pedro (30 UFs). O tamanho da CLAU criada é definido pela quantidade simbólica total de felicidade proporcionada pela partida do jogo.

Figura 7 – Imagem do canal da Comunidade Leitora Inês&Nós no YouTube.
Disponível em: <https://bit.ly/3HvtgtsT>



Todas as participantes foram premiadas pela participação no jogo. Também, foi criada uma premiação simbólica adicional, proporcional ao tamanho de cada comunidade (felicidade) gerada por cada empreendedora jogadora. O Quadro 1 mostra as contribuições das participantes para a construção da Comunidade Inês&Nós em termos de felicidade proporcionada pelo ato emancipatório de ler. Entretanto, o resultado mais importante de uma partida do jogo é a felicidade geral por ele gerada, representada pelo conjunto dos indicadores usados nas 4 categorias citadas acima. Se nos comprometermos com a exploração do poder dos jogos para produzir “felicidade” e mudança, então uma realidade melhor será mais do que provável, será possível e, nesse caso, nosso futuro será absolutamente extraordinário (MCGONIGAL, 2012).

Quadro 1 – Contribuições das participantes para a construção da CLAU Inês&Nós

Quadro da Felicidade (UFs) da CLAU e das Contribuições das Participantes							
NOME	C1	UFs	C2	UFs	C3	Ufs	CLAU
Participante1	17	170	1	20	29	870	1.060
Participante2	5	50	2	40	12	360	450
Participante3	10	100	0	0	19	570	670
Participante4	12	120	1	20	30	900	1.040
Participante5	4	40	2	40	6	180	260
Participante6	12	120	3	60	24	720	900
Participante7	6	60	4	80	19	570	710
Participante8	9	90	3	60	20	600	750
TOTAL	82	820	17	340	166	4.980	5.840,00

Considerações finais

Este relato traz um estudo sobre o ato performativo em seus aspectos teóricos e práticos, particularmente no que se refere à relação entre leitura performativa e as novas formas de vivenciar o ato de ler, exercendo o poder de emancipação de si, do outro, e do mundo diante de grandes desafios políticos e sociais, particularmente no tocante à conscientização de professores para o enfrentamento ao preconceito de gênero, investindo esforços para prevenir o alunado, ainda na idade escolar, em relação às várias formas de violência contra mulheres.

O jogo Inês&Nós é, portanto, uma aplicação do método LerAto baseada no mito e na história do amor de Inês e Pedro, em que se exploram as possibilidades da comunicação ubíqua, da gamificação e do empreendedorismo social. Os relatos da abordagem metodológica simples focada na performance de um professor, a estrutura tecnológica baseada em ferramentas digitais populares e gratuitas e a operacionalização em ambiente escolar em modos presencial e em modo híbrido indicam que a experiência pode ser facilmente replicada em escolas públicas de Ensino Fundamental e Médio, assim como em universidades.

A exemplo do poema apresentado acima (Figura 6), as obras criadas pelas participantes nessa partida do jogo, tendo sido contextualizadas para suas realidades e para a contemporaneidade, indexaram novos significados ao mito no século XXI, trazendo à tona temas atuais representativos e desafios que, a despeito de raízes arcaicas, permanecem contemporâneos, ressoando na desigualdade de gênero em suas interseções, tais como a racial e a de classe, como também na deslegitimação das escolhas amorosas das mulheres, no desrespeito e na humilhação à mulher em condição de mãe solteira e no estigma ao arranjo familiar em que a mulher é a única provedora da família.

Esses são temas, pois, que problematizam a conjuntura sociocultural contemporânea relativa à condição humana das mulheres. A partir deles, novas verdades culturalmente necessárias (HOSAKABE, 1998) puderam ser criadas e performatizadas por meio da linguagem. Esse fato evidencia o jogo Inês&Nós como contribuição de relevância e interesse para a formação de professores *leiautores*, pois os estimulam a ser indivíduos políticos, sobretudo na prática do empreendedorismo social baseado no poder engendrado no ato de ler. Por fim, essas obras ampliaram o repertório literário inspirado em Inês de Castro na contemporaneidade, sendo também destinadas à publicação em livros, em Portugal e no Brasil.

Referências

ALMEIDA, Leandro de Sousa. *Inês&Nós: uma aplicação do Método LerAtos na formação de Professores Leitores pela mediação do mito de Inês de Castro*. 2021. 220 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande - PB, 2021.

ALMEIDA, Leandro de Sousa; ANDRADE, Valéria; BARROS, Marcelo Alves de. A imaginação na constituição do mito dos amores de D. Pedro e D. Inês de Castro. In: CASTRO, Paula

Almeida de. (Org.). *Educação como (re)Existência: mudanças, conscientização e conhecimentos*. E-Book VII CONEDU, Vol. 2. Campina Grande: Realize Editora, 2021, p. 250-268. Disponível em: <https://bit.ly/3zL4RxL>. Acessado em 04.06.2022.

ALMEIDA, Leandro de Sousa; ANDRADE, Valéria; BARROS, Marcelo Alves de. *Texto, imagem e projeto gráfico na obra Inês, de Roger Mello e Mariana Massarani: por uma adaptação do mito português de Inês de Castro para crianças brasileiras*. SOCIOPOÉTICA, [S. l.], v. 1, n. 22, p. 24-36, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3QnCtYc>. Acessado em 04.06.2021.

ANDRADE, Valéria; FERREIRA, Lurdes; NEVES, Manuel; BARROS, Marcelo; ALMEIDA, Leandro; BARROS, Rafael (Orgs.). *Inês&Nós: trinta e uma novas histórias de Inês de Castro*. Campina Grande: EDUEPB, 2022.

ANDRADE, Valéria. *Inês&Nós: ler e dizer o amor de Pedro e Inês no século XXI em salas de aula de Portugal e do Brasil: relatório final de pesquisa de pós-doutoramento (2018-2019) – 2019*. Porto: Biblioteca Digital da Faculdade de Letras/Universidade do Porto, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3b4N3D7>.

ARISTÓTELES. *A Poética*. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Tradução e apresentação à edição brasileira Prof. Danilo Marcondes de Souza. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARROS, Marcelo Alves de.; ANDRADE, Valéria. *LerAtoS: Jogos Sérios de Leitura Performática em Realidade Alternada para engajar Populações e Escolas em Desafios Sociais*. In: ALVES, Lourdes Kaminski; MIRANDA, Célia Arns de (Org.). *Teatro e Ensino (I) – Estratégias de Leitura do Texto Dramático*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017. p.107- 127.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 17ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado. Gênero em desafio: das trobairitz provençais às repentistas nordestinas. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 35. Brasília, janeiro-junho de 2010, p. 193-205.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 1974.

HOSAKABE, Haquira. A pátria de Inês de Castro. In: IANNONE, Carlos A; GOBI, Márcia V. Z; JUNQUEIRA, Renata S (Orgs). *Sobre as Naus da Iniciação: estudos portugueses de Literatura e História*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998, p.105-117.

JAUSS, Hans Robert. *A estética da recepção: colocações gerais*. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979.

KEFALÁS, Eliana Oliveira. *Corpo a corpo com o texto na formação do leitor literário*. Autores Associados, 2012.

KEFALÁS, Eliana Oliveira. *Leitura, voz e performance no ensino de literatura*. 2011.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

MELLO, Roger. *Inês*. Ilustração Mariana Massarani. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2015.

MCGONIGAL, Jane. *A realidade em jogo: porque os games nos tornam melhores e como eles podem mudar o mundo*. Tradução Eduardo Rieche. – Rio de Janeiro: BestSeller, 2012.

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

MURMÚRIOS de Pedro e Inês. *Dança em Diálogos - YouTube*, 13 de outubro de 2019 (01m22s). Disponível em: <https://bit.ly/3QmPv8q>. Acessado em 19.08. 2020.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Maria Roupa de Palha*. In: _____ Organização e Introdução: Valéria Andrade e Ana Cristina Marinho Lúcio. Campina Grande: Bagagem, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. *O Leitor Ubíquo e suas consequências para a educação*. Coleção Agrinho, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2M3rsx1>. Acessado em: 30.04. 2021.

VIVIR QUINTANA – Canción sin miedo ft. El Palomar. *Vivir Quintana - YouTube*, 07 de março de 2020 (03m48s). Disponível em: <https://bit.ly/3zBW2WQ>. Acessado em 19.08.2020.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2 ed. Ver. Amp. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXO 1 – Uma breve história da relação entre leitura performativa e política.

Sec VI. Em 529, Bento de Núrsia, criou um mosteiro no Monte Cassino, entre Roma e Nápoles, e estabeleceu uma regra em que nas refeições deveria ser lido em voz alta um livro escolhido pelas autoridades eclesásticas para a semana, para todos os presentes reunidos à mesa. Todos deveriam comer em silêncio absoluto para alimentar o espírito enquanto comiam. Mais tarde no século XII, esta regra foi usada em mosteiros cistercienses, para forçar a convivência coletiva monitorada e restringir as liberdades individuais dos presentes

Sec XIV. Com *diferentes desfechos*, as leituras informais em performance, nas cortes e às vezes em alguns lares, se proliferaram, com fins de instrução e de entretenimento de familiares e amigos, durante as refeições, resgatando uma prática dos tempos do Império Romano. A Condessa de Mahaut de Artois viajava com sua biblioteca em malas de couro e sua dama de companhia lhe lia obras como as “Viagens de Marco Polo” para alegrar suas noites de pausa. O nobre toscano Ser Lapo Mazzi lia em voz alta As Pequenas Flores de São Francisco” para deliciar seus filhos em noites de inverno. O camponês Guillaume Andorran, foi processado pela Inquisição ao ser descoberto lendo um evangelho herético para a sua mãe.

Sec XIX. A leitura performativa cria oportunidade de profissionalizar uma prática natural da adaptação da obra lida aos motivos, temas e necessidades da atualidade, de interesse do leitor falante e dos leitores ouvintes. Na Escócia, Charles Chambers registra o caso emblemático de Tom Fleck, privilegiado dono de um raro exemplar de Josephus, datado de 1720, que vivia de circular à noite lendo-o como se fossem as notícias do momento. Ele usava, entre outras, a estratégia de recitar apenas 3 páginas em cada performance, intercalando-as com observações sagazes (os “spoilers” da época) que aumentavam o suspense e o interesse da platéia pelo próximo espetáculo popular.

Sec XX. A história revela que a relação física com o livro sempre foi e continua sendo importante na performance e na sua mensagem emancipatória. No norte da França contadores de histórias das aldeias fingem que leem para exibir autoridade, sua e da obra performatizada, enquanto declamam um texto decorado, mesmo segurando o livro de cabeça para baixo. Ainda hoje uma criança que ainda não conhece o código da sua língua une a vida do livro à sua ao protagonizar uma prova de seu crescimento por meio da leitura performatizada, na re-contação em público de uma história, manipulando as páginas físicas da suposta fonte da sua mensagem de poder

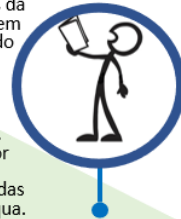
Sec XI. Livros eram raros. Possuí-los, privilégio de ricos. Na Europa, artistas intinerantes, chamados de joglars, recitavam e cantavam versos seus ou de mestres trovadores, para as pessoas comuns, nas feiras e mercados, *democratizando o acesso à fruição literária* proporcionada diretamente pelos trovadores prioritariamente aos nobres. Os joglars liam o mesmo livro muitas vezes e o seu sucesso dependia do poder de encantamento de sua performance leitora.

Sec XII. A tradição androcêntrica da autoria literária, do passado e do presente, ouve, literalmente, a performance feminina. De uma centena de trovadores que ficaram famosos até o início do Sec XIII, pelo menos 20 eram mulheres. Estas em suas performances prioritariamente na modalidade *tenson*, que lembram os duelos de repentistas nordestinos, demonstravam ousadia para quebrar paradigmas morais e estéticos em suas leituras performativas e em suas autorias, mesmo tratando do mesmo tema recorrente do trovadorismo: o amor.

Sec XV. A obra Les Évangiles de Quenouilles relata que um grupo de mulheres vizinhas, reagindo à prática dos homens de seu tempo de escreverem textos difamando o sexo feminino, se organizou para ler em voz alta textos sobre os sexos, casos amorosos, superstições e costumes locais, ao passo que faziam comentários sobre os homens com a perspectiva delas. Além de uma semente de protagonismo feminino, nesse registro, esse grupo parece inaugurar uma prática de leitura performativa colaborativa, pois o faziam dividindo o texto em partes e repartindo-as entre elas *para que todas pudessem fazer sua performance emancipatória*.

Sec XIX. Em Cuba, em 1865, Saturnino Martínez, charuteiro e poeta, cria o Jornal La Aurora para levar a toda a sua sofrida classe trabalhadora a experiência da leitura sobre política, ciência e literatura. Diante da realidade de apenas 85% de analfabetos em seu público alvo, foi criada a figura do Lector, uma pessoa que sentava nos espaços da linha de produção o conteúdo do La Aurora. O jornal dá a luz no selo da indústria do tabaco ao emblemático movimento cubano de leitura performativa emancipatória que, mesmo sendo atacado por decreto do governo cubano, expandiu-se para os EUA.

Sec XXI. Pesquisadores da UFCG criam a abordagem LerAtoS de promoção do empreendedorismo sócio-cultural, a partir da capacidade humana essencial de ler e de reescrever a si, ao outro e o mundo por meio de obras e performances viabilizadas pela comunicação ubíqua.



Teatro para ser queimado **Julian Boal em conversa com Priscila Matsunaga**

Transcrição de Alexandre Flory

Em 2022, ocorreu 25ª Conferência Anual de Pedagogia e Teatro do Oprimido na cidade de Chicago, nos Estados Unidos. A Escola de Teatro Popular (ETP), iniciativa do Centro de Teatro do Oprimido, foi convidada a participar de atividades realizadas entre 22 e 26 de maio. Apresentamos a conversa entre Julian Boal e Priscila Matsunaga, que teve como tema a encenação da ETP no Evento.

Entre outras coisas, a montagem faz um balanço da trajetória da ETP, de tal modo que a conversa trata de questões metodológicas (relativas ao fazer, ensinar e aprender teatro), atinentes às relações entre teatro e sociedade, à história da ETP, às mobilizações políticas e estéticas e à relação entre a Escola com movimentos sociais. Sendo assim, por vários aspectos, na conversa as questões relativas ao teatro político são abordadas a partir de uma experiência concreta sobre as tensões que também podem existir entre fazer teatro e fazer política. Agradecemos Julian Boal pela disponibilidade, assim como aos membros da ETP. A peça pode ser assistida através do link: <https://vimeo.com/717618605>.

P: Vocês começaram com a cena do Arena conta Zumbi, que eu li como uma espécie de prólogo da própria encenação. Um pouco porque não é uma questão, vamos dizer, linear, no sentido temporal, porque logo na segunda cena vem Revolução na América do Sul. Então, começar com o Arena era quase uma questão do enquadramento da situação em fazer teatro, e teatro popular, e manter uma Escola de Teatro Popular nas condições de hoje. Acho que a primeira questão que me chamou a atenção foi, não sei se foi

o modo da apresentação do Geo, que ele falou assim: Bom, a gente queria ensinar o que é teatro político e ele reforçou, pela apresentação, muito a coisa do ensinar. É claro que daí me veio aquele debate em torno de como se dá o aprendizado. Então, não sei se foi uma coisa pensada, se vocês pensaram desse modo, ou, porque é claro que, durante a apresentação, a gente vai vendo as mudanças e as nuances que foram acontecendo, né, na escola, na direção da escola...

J: A Escola começou, de fato, querendo ser somente uma escola. Isso veio em parte das minhas experiências anteriores com projetos coletivos, que tinham suas coisas boas, mas que também eram muito difíceis, esgotantes. O formato de escola me pareceu interessante, por ser uma forma de ter um trabalho coletivo só que com um limite de tempo: “Eu vou dar aulas, as pessoas vão embora, isso tá perfeito, tá lindo”. A gente forma militantes de vários movimentos sociais e em um ano, no máximo, as pessoas vão embora. Voltam para seus territórios, suas frentes, só que com um arsenal expandido de várias formas de teatro político. Então, o interesse da escola, para mim, era isso, assim: é de ter um trabalho junto, sem ser um trabalho coletivo. Era isso que (risos) me interessava. E no início era muito o Geo e eu, frente a pessoas que, por razões sociais, históricas, de classe, tinham muito pouco acesso ao teatro. Eu não vou fazer a história do teatro carioca, mas a verdade é que o teatro carioca não tinha muitas coisas de interesse para essas pessoas. Mas também, até mesmo para as pessoas que podiam ter acesso, não havia coisas de interesse para elas. Depois, tinha muita gente na escola que fez mais teatro do que viu. Porque não tem acesso. Mora em São Gonçalo, não sei onde, numa favela de São Gonçalo, e não tem acesso, pode até ter um SESC, tem um SESC em Niterói. É longe, não sabe a programação, não tem com quem ir, faz com que seja muito difícil essas pessoas acessarem o teatro. Então, um dos êxitos da escola é da gente ter ultrapassado esse período, ultrapassado isso com as pessoas da Escola do início. De não ter mais aqueles que sabem se contrapondo aos que não sabem. A gente não tem mais que passar fórmulas rápidas de

teatro. Sempre tentamos passar mais problemas do que fórmulas, eu acho, mas tendencialmente a gente passa mais problemas hoje do que antigamente e tem um corpo na escola de pessoas que entendem esses problemas.

P: Mas, de algum modo, não abandonou também essa primeira proposta, porque tem gente que só passa pela escola, não é isso?

J: Os anos em que a escola era menos movimento e mais escola eram os anos mais zoneados da escola. A gente não tinha uma metodologia fixa, a gente não tinha um pensar sobre: “Ah, então já que a gente deu isso agora, a gente vai para lá”. A gente estava explorando muito os textos junto. Os anos mais de escola, em que víamos as pessoas uma vez por semana e pronto, e depois cabia a elas fazer o que bem entendessem com o que aprenderam, eram os anos mais experimentais, em que a gente descobria muita coisa. Agora que a escola é mais movimento, que ela tenta construir esses vários núcleos, em diferentes espaços, em que a escola está mais multiplicada, pelo menos, não sei se é movimento ainda, mas está mais multiplicada, é que a gente criou uma metodologia: a gente dá primeiro isso, depois aquilo. A gente perdeu um experimentalismo que tinha no início, experimentalismo no sentido mais vulgar da palavra mesmo, não como forma de teatro, mas o que dá para fazer com esse texto, o que que a gente pode mexer nesse texto. Por exemplo: eu conhecia *Eles não usam Black-tie*, eu tinha lido coisas sobre o *Black-tie*, mas nunca tinha feito um exercício cênico com o *Black-tie*. A gente considerava *a priori* de que as pessoas que vinham tinham mais interesse pelos exercícios cênicos do que pela leitura em si. Então, eu descobria junto. Eu me lembro da primeira vez que a gente fez uma apresentação pública, não sei se você estava, a gente chamou isso de guerrilha teatral, repegando uma expressão do meu pai para falar da Feira Paulista de opinião. Foi logo depois de uma manifestação, que tinha tido muita repressão, e eu me lembro que, uma hora antes de apresentar, eu fiz com que o ator, não lembro mais se era Otávio ou Tião, acho que era Tião, atuasse muito pior, porque logo antes da

apresentação eu li de novo a cena e entendi que a cena final era de uma briga entre pessoas que se amavam muito. E aí eu passei isso para ele, e ele, que era um bom ator, tinha uma facilidade no palco muito grande, já tinha tido experiências antes através do movimento dele, era muito inteligente, mas essa daí, essa bola ele não conseguiu pegar. Não conseguiu brigar amando, por que eu disse isso a ele logo antes de entrar em cena. Então, o momento mais escola, contraditoriamente, foi o momento mais aberto, que a gente não sabia muito o que fazer, não sabia para onde estava andando, não tinha uma ementa, aí foram todos estudantes, que viam dentro da universidade, pedir: (estilizado, agora) 'Não, a gente precisa de uma ementa, a gente precisa de texto". (Risos da Priscila). Vocês estragam, daí.

P: Exatamente, estraga o povo (Risos)

J: Vocês que nos estragam.

P: Voltando para a encenação: vocês pegaram o formato do Arena, conta, a ETP já tem uma trajetória e é possível fazer alguns balanços, pensar os ganhos do que que funcionou, do que não funcionou, acho que isso foi legal. Não sei se é esse o momento em que vocês estão, ou foi só um momento para levar para lá, mas um momento já de uma ideia mesmo de balanço, pra onde vai, a partir de agora, que já tem um acúmulo, mas tem muita coisa para construir ainda, que acho que é isso que ficou no final.

J: É, então, duas coisas. Primeiro, esse formato episódico também foi escolhido pelas condições materiais em que as pessoas da escola se encontram. Que é basicamente o seguinte: as pessoas que moram no estado do Rio de Janeiro, pessoas que moram em São Gonçalo, pessoas que moram em diversos bairros periféricos do Rio de Janeiro, algumas morando nos bairros centrais também, mas fazendo com que a gente tenha que pensar os ensaios em função disso. Tal dia não vai vir tal pessoa, mas tal dia vem outra, então como fazer uma peça que seja episódica o suficiente para que a gente não precise de ninguém o tempo todo nos ensaios. Então muito da forma vem disso. Não vai conseguir construir uma peça de 50 minutos com o mesmo ator, do início ao fim, fazendo a

mesma personagem, porque a gente não tem como trabalhar isso. A gente pensou nisso. Mas também tinha muita vontade de contar a nossa história pros Estados Unidos, porque, é um lance assim: a gente nunca falaria sobre os deputados que precisam de guarda-costas no Brasil, porque isso não é uma coisa que, no Brasil, cause espanto. As pessoas sabem disso, enquanto lá isso era uma novidade. Não uma novidade, mas uma notícia que, lembrando aquela citação do Brecht, de que quero fazer teatro de tal modo que tenha gente que chore e gente que ria, ao mesmo tempo, eu lembro que quando foi dita essa frase, teve tanto gente que riu, quanto gente que fez “OHHHH”. O público nos EUA parece de igreja, o público nos Estados Unidos comenta muito o espetáculo. Você faz uma cena, eles fazem “Hum Hum”; em alguns momentos, dá para ouvir na apresentação em vídeo, acho, tipo: “Vocês também sabem o que é viver com um presidente negacionista” “HUM HUM”. Essa é a última, mas teve algumas assim. Tudo isso para voltar que também era uma peça-balanço, porque a gente não pensou nela, necessariamente, enquanto tal, mas é isso, a gente, pela experiência inteira nos Estados Unidos, ressaltou mais ainda a necessidade do balanço. Nos Estados Unidos, vimos coisas que nos fizeram refletir sobre o Brasil. Ficamos impressionados com o nível de segmentarização das lutas. Conhecemos, por exemplo, associações de trabalhadores de limpeza filipinos. Então, o nível de segmentação é enorme e ele pode se explicar por várias razões. Não estou tacando a pedra, pode ser uma questão de língua, mas faz com que tenha uma segmentação muito grande. Eu estava fazendo uma oficina logo antes, e o tema que saiu foi o direito ao aborto, porque ele tá sendo colocado agora. Então, eles fizeram um teatro-fórum sobre isso, e um dos momentos importantes foi quando tinha uma militante dos direitos reprodutivos frente a uma militante LGBTQ. Só que elas não tinham espaço comum, como se a LGBTQ não precisasse de aborto nunca, e como se mulheres que recorrem a aborto não fossem LGBTQ. Só que não tem um espaço comum. E esse espaço comum é historicamente um partido político. Um espaço comum que faça com que as lutas sociais sejam

traçadas entre elas, para ter uma coisa mais sistêmica, e como eles não têm partido de esquerda lá, eles não têm nem a tradição, eles esqueceram até (não é que a gente tenha um no Brasil necessariamente, mas lá eles não têm nem a tradição disso), então eles não conseguem pensar um espaço comum de jeito nenhum. Enquanto que aqui, a gente ainda sonha com a reconstrução desse partido, pensa nele, é ainda uma referência. E aí uma das coisas que a gente voltou de Chicago com uma pergunta pra gente: qual vai ser o nosso programa de fato, pra ETP. O que a ETP quer? Claro que não é um programa de partido, não tão amplo quanto isso, que vai ser setorial também, mas a gente também precisa pensar nesses termos. A multiplicação, por si mesma, não pode ser um fim. Eu, pessoalmente, acho que estamos em um momento em que teremos uma grande reconfiguração da esquerda. Uma enorme, talvez a maior que a gente tenha visto, desde a chegada do Lula ao poder, e talvez até maior do que isso. Porque vai ter muito racha nos movimentos, vai ter muitos posicionamentos diferentes, vai ter muita pressão, dos dois lados, então eu acho que a gente vai ver uma reconfiguração da esquerda muito grande, e a Escola, nesse meio-tempo, vai ter que se reconfigurar também: o que significa estar junto, como aliança? O que significa multiplicar em tal lugar e não tal outro? Quais são os objetivos disso? A gente vai ter que ter objetivos próprios também.

P: Dos movimentos sociais, da própria reconfiguração da esquerda, enquanto você estava falando, veja se eu entendi o recorte (*retomando a encenação da ETP*), veio a sua explicação, depois da sua intervenção, explica um pouco a escola, e faz uma crítica aos movimentos sociais que se colocam como heróis, você fala um pouco disso, de que a escola começou a se configurar a partir dos movimentos, mas também contra algumas questões que os próprios movimentos apresentavam, de um certo heroísmo. Aí vem aquela cena da cinderela, que você está dançando com a

princesa e tem os músicos, e tal. Aí o Geo fala da Marielle¹, do que que isso mobilizou, depois vem a cena da Marielle, e depois sobre a intervenção já na pandemia, discutindo o que você pensa do Brasil de hoje.

J: Não, isso não é na pandemia não. Isso ainda é no finalzinho da campanha contra o Bolsonaro.

P: Da Pandemia foi o teatro jornal. Engraçado, agora você falando disso, uma das cenas que me chamou a atenção foi quando, vocês falam que teve a distribuição, nos territórios da cidade, e aí tem uma cena que tem, acho que ainda é o Geo quem apresenta a fala, da intervenção da milícia, da polícia, dos traficantes, e pergunta: vocês querem mesmo levar essa cena para a apresentação? Posso estar errada, mas nenhuma das cenas está falando de uma demanda de movimento. Ou está?

J: Sim e não. Os movimentos tentam falar para fora deles, e isso que a gente talvez não tenha explicado direito, de fato não explicou direito. Quando a gente está fazendo essas cenas, elas são cenas de multiplicação. Elas têm base nos movimentos sociais, e tentando falar com pessoas de fora, que estão implantadas no território. É um pessoal que a gente encontra através do pré-vestibular de um movimento social, mas que não faz parte do movimento social.

P: É um momento da escola, que é de multiplicação, que é de falar para pessoas que estão além do próprio movimento. Os militantes dos movimentos sociais, não sei se continua essa configuração, tinha gente do MTST por exemplo... A cena da expulsão da moradora, quando das remoções, toca nessa questão. Mas na cena, em si, não foi explicado que ali também é um debate sobre, ou que é levado por um movimento social brasileiro, que eu não sei se os Estados Unidos têm correlato, provavelmente sim. Essa informação, ou uma cena falando sobre segurança alimentar,

¹ Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro, e Anderson Gomes, foram assassinados em No dia 14 de março de 2018, com 13 tiros.

com o debate sobre agroecologia, porque tem militante do MST, é nesse sentido que pergunto.

J: Isso ocorreu no primeiro ano da ETP. A aposta era de que os militantes viriam para a Escola e de lá voltariam para seus territórios, mas pensávamos que não era preciso nenhum tipo de acompanhamento especial. A segunda aposta foi diferente. Ela foi assim, no segundo ano, rua, rua, rua o tempo todo, o que é importante é a campanha, o que é fundamental é a campanha contra Bolsonaro e Witzel. O terceiro ano foi formar grupos. A gente foi aos cursos pré-vestibulares populares criados por movimentos sociais e a ideia foi formar grupos de teatro. Isso também não funcionou, no sentido de que os movimentos não tomaram como seus esses grupos que a gente formou. Com alguns movimentos, a coisa estava ganhando cada vez mais caldo, se reforçando cada vez mais. Só que aí tem a pandemia. Nos primeiros anos, foi uma aposta; depois, fizemos outra aposta. Toda essa questão da escola virar movimento em si é porque a gente viu que as pessoas que formavam grupos tinham mais identificação com a escola do que com o movimento social para o qual a gente estava dando aulas.

P: Entendi.

J: E tem uma certa lógica. Porque nos viam o tempo todo, porque sabiam da gente, etc. Então eles se identificavam mais com a gente. A partir deste momento é que a gente se coloca a pergunta: tá, beleza, o que é que a gente faz com essas pessoas? O que que a gente faz? Porque quando a gente acabou o curso, naquele ano, nós éramos umas 60 pessoas. 60 pessoas, o que que a gente faz com elas? E aí começam essas discussões que ainda não resolvemos. O problema é que, agora que somos quase cem, temos que pensar que tipo de movimento queremos ser. Um movimento de teatro será muito provavelmente um movimento de cultura. E um movimento de cultura pode ser muito corporativista, algo que não consegue passar da fase de organização da competição entre os trabalhadores da cultura. Pode ficar restrito a discussão sobre abrir mais editais e fazer com que sejam mais democráticos, mas não são direitos

coletivos. É uma organização da disputa por dinheiro. E até mesmo o nosso grande marco, que é a lei de fomento de São Paulo, também não deixa de ser uma organização da competição. Não deixa de ser lindo por isso, mas tem suas contradições. O que temos que pensar é como construir um programa para a cultura que fale sim das condições dos trabalhadores da cultura, só que de modo não competitivo, mas que não se limite a esse tema, mesmo sendo ele da maior importância. Temos que pensar um programa da cultura que faça sentido também para aqueles que não são profissionais dessa área e, mais além, que ofereça uma definição da cultura enquanto força menor e, no entanto, importante para a emancipação. Sabemos que nem sempre é o caso. Somente existe um Teatro do Oprimido por que existe um Teatro da Opressão.

P: Sim. Julian, eu estava pensando aqui, vocês prepararam essa apresentação só para os Estados Unidos ou vocês vão continuar trabalhando nela, qual que é o desdobramento?

J: A gente vai continuar, sim. Queremos fazer em todas as nossas unidades, e agora somos 8, e a gente quer também apresentar em outros lugares, para abrir novos espaços, mas no mínimo nas nossas unidades.

P: Outra coisa, as cenas que vocês mostraram, de cenas tentadas, uma delas, da demonstração do trabalho da ETP, da violência, a gente, pelo menos eu fiquei assim: “mas qual que foi o destino dessa cena?” Foi um momento de interesse, porque a cena seguinte foi sobre a gravidez. A moça aparece com um machucado no braço (*sofreu violência doméstica*), ela fala, pega a fralda, embora e não volta mais para o grupo. Acho que esses são os momentos mais difíceis de trabalho. A coisa das contradições. Uma das coisas que eu acho que não entendi muito bem a resolução é a questão do herói, do heroísmo, que estava no início, mas essa já não aparece mais como um problema para a ETP?

J: Como, já não aparece mais?

P: Ela não é mais uma preocupação, pelo jeito.

J: A questão do heroísmo?

P: É. Como representar, por exemplo, estou falando isso porque vocês dedicaram as cenas. Tem uma cena dedicada à Marielle, tem uma cena dedicada ao Thiago², e aí e pensei: será que a Marielle não está sendo vista como uma heroína?

J: Mas a gente coloca no texto, logo depois, que a gente está ciente desta contradição. Para a gente, o que a gente critica é a aposta heroica dos movimentos sociais. A aposta na individualidade excepcional, no voluntarismo, no sacrifício. Acho que a gente não critica, necessariamente, os nossos heróis, só que a gente não os representa em cena. Nessa cena, é verdade que essa cena contradiz um pouco o que acaba de ser dito na cena anterior. Mas é questão de conjuntura, a tática de ontem pode não valer para hoje. Isso se dá também no campo da estética. Essa é uma cena em que o modelo é *A mãe*, na verdade. E o texto é *A mãe*. A gente poderia dizer que na oposição feita pelo Rosenfeld entre o Tiradentes e a Pelagea Vlassova, estamos do lado do Rosenfeld! Então, sim, tem uma heroicização de uma figura que aparece depois para pegar a bandeira, sim, e que aparece como uma figura que continua uma luta. E eu não tenho outra resposta a dizer de que, naquele momento, nos pareceu apropriado fazer isso. Naquele momento, nos apareceu como uma coisa a ser feita. Mas não tanto como uma aposta estratégica do que mais como uma constatação de que outras figuras assim iriam surgir. Mas eu acho que a gente não heroiciza ao extremo, pois não colocamos um indivíduo com qualidades excepcionais. Não se coloca essa figura que segura a bandeira como alguém tão mais fora da massa do que as outras pessoas que estão ali também. E temos que pensar que essa cena foi feita em manifestações para outros manifestantes. Na verdade, estávamos espelhando algo que estava acontecendo naquele mesmo momento. Sim, houve um assassinato, uma execução e, no entanto, aí estávamos. Não se coloca uma pessoa que consegue

² Thiago Dias de Jesus sofreu um AVC enquanto fazia entregas em 06 de julho de 2019. Segundo informações veiculadas pela mídia, o entregador trabalhava mais de 12 horas por dia.

resolver algo, não se coloca excepcionalidades de um caráter individual. Não tenho essa impressão, pelo menos.

P: Não, também acho que não. É por isso que assim, na hora, me ocorreu, mas eu acho que o debate anterior poderia levar a essa leitura, mas o que a gente vê não é isso. O jogo me pareceu interessante. Depende muito das referências, dessa ligação. Mas eu acho que é assim também. Da peça, mesmo, o que que você achou?

J: O que que eu achei? Eu tenho zilhões de questões sobre a peça, questões de atuação... Quanto à peça como um todo, acho que é uma peça-balanço. No dia seguinte eu estava muito triste, quer dizer, eu estava feliz, as pessoas gostaram muito, mas era também uma pergunta que não tinha como evitar: a gente chegou até aqui, e agora? O que é que a gente faz a partir daqui? Porque eu vejo se acumular um bando de problemas, e é normal, a Escola está crescendo, e crescer significa acumular problemas. O que é uma definição para a idade adulta também. A gente está crescendo, então está mais caro, precisa de mais dinheiro, como a gente consegue dinheiro, se a gente não se ONGiza ao fazer isso; as pessoas da escola estão ficando mais velhas, então elas têm outras demandas que vão surgindo, daqui a pouco vai ter uma galera que vai precisar de mais do que a Escola oferece de ajuda de custo para poder viver, e como é que combina isso? O nível de militância que a escola pode pedir num tempo em que tudo está tão acelerado, em que a miséria aumenta tanto. Como é que a gente avança nos processos de politização próprios, da escola; a politização também, o que é? Ela não ocorre somente através de aulas, através de aprendizagem, mas também através de lutas. Então, quais são as lutas, que tipo de programa a gente dá, tem um bando de coisas que aparecem à medida que a gente vai crescendo, e que fazem com que a gente precise se definir. Não acho que vai ser um momento fácil logo depois das eleições, em que a própria esquerda vai se redefinir muito, a esquerda como um todo. Então a gente vai se redefinir, não vai dar para dizer, “ah, mas aqueles lá estão fazendo assim, é bom copiar”, porque os próprios modelos vão estar muito fraturados. A gente vai ter uma fraturação. Então, assim, em

relação à peça, eu tenho isso, eu sei que ela é uma peça-balanço, e que ela é uma peça que a gente tem que atuar várias vezes agora, porque eu acho que ela representa a escola até agora, mas eu acho que rapidamente a escola vai ter que se tornar outra coisa. Ela tem uma data de validade bastante curta.

P: Tem uma coisa, talvez, de metamorfose. Ir no compasso.

J: É, como a escola atuou até agora.

P: Você falou da atuação. Tem momentos em que dava vontade de falar para acreditar mais no que está fazendo, na fé cênica, mas isso acho que era nervosismo.

J: Sim. É nervosismo, tem pessoas de horizontes muito diferentes dentro da escola, práticas diferentes, acúmulos muito diferentes. Às vezes, dentro da própria escola vejo pessoas ficarem nervosas na frente de outras que tem um pouco mais de acúmulo. E, às vezes, há um medo que é imobilizante, porque eu vejo, por exemplo, eu peço para eles filmarem as cenas nos locais deles e às vezes eles acreditam muito mais quando eles estão em seus territórios do que quando estão com atores mais treinados. Mas, também, tem um fato que a escola treina talvez mais para dramaturgia, dando modelos onde podem se expressar contradições dessa sociedade, do que para a atuação.

P: Você ia falar outra coisa, eu interrompi.

J: Acho que a peça é, de fato, uma peça-processo, mais do que isso não dá para chegar. Não é uma competição, mas é bem uma peça-processo, no sentido de que a gente tenta falar o máximo sobre como é que a conjuntura cai em cima da gente e como a gente pode reagir a ela, e de ser aberto em relação a isso. Eu acho que o interesse da peça também está nisso, a gente tenta, a cada cena, ser um exemplo específico de algo que a gente tentou fazer para tentar reagir à conjuntura naquele momento. O problema que ou caiu em cima da gente ou que a gente se colocava; quando a gente mostra a nossa multiplicação, colocamos as questões que apareceram nessa hora: o aluno nosso que acha um porre uma peça que de teatro político que assistiu, outro que se disponha pra violência enquanto que a gente não...

P: E você acha que é isso que é próprio do teatro popular, ou político?

J: Acho que sim, na verdade acho que sim. Tem uma frase do Dario Fo sobre o teatro dele, da época mais militante, que não sei se tudo nem se guardou, na verdade, porque se às vezes era só uma esquete, pegava uma notícia da atualidade, ele pregava que era teatro para ser queimado, e eu acho que isso é próprio do teatro político sim, dele tentar trabalhar dentro de sua conjuntura. Agitação e propaganda, o termo lá do Lenin, tem a ver com dois termos políticos: agitação e propaganda. Agitação é ensinar pouca coisa para muita gente, propaganda é ensinar muita coisa para pouca gente. Só que o interessante é que o Lenin coloca os dois termos juntos. Ele queria criar uma relação dialética entre os dois termos. Porque, se fosse só agitação, assim, então seria só, “ah vamos melhorar o salário”, sem colocar todo o sistema capitalista em questão, e aí você vai para o oportunismo. Qualquer melhora, por menor que seja, é boa em si mesma. Se é propaganda só, “ah, qualquer aumento de salário é ineficaz porque não coloca o sistema capitalista como um todo em questão”, aí você vai para o dogmatismo, e eu acho que o teatro político é isso assim, um teatro que tenta ser um teatro de agitação e propaganda nesse sentido. Que ele tenta colocar algo do grande, mas sem perder uma dimensão agitativa. Ele tenta trabalhar dentro dessa dialética, posta para não ser oportunista nem dogmática. Isso entra em contato com os movimentos sociais. Acho que tem várias formas, não sei se tem um sentido em fechar numa forma fixa. Se eu for colocar “o teatro político é o que se faz junto dos movimentos sociais” eu estou tirando o Brecht da parada. Porque eu sei de movimentos sociais que utilizam Brecht, mas a maior parte dos Brechts que eu vi em cena não foi feita por movimentos sociais. Tem uma frase do meu pai, que ele dizia assim, não é definição que ele dá muito, mas fala: Oprimido é aquela pessoa que não pode fazer metáforas. Oprimido é uma pessoa que não pode fazer metáforas. E eu acho que você pensar que criar é fácil, que criar não é uma coisa complicada, que você pode criar realidade em excesso, você pode criar coisas que excedam o

lugar que te cabe nessa sociedade, “Pôr fogo em tudo, inclusive em mim” como diria talvez Drummond, tem uma coisa política. Mas eu acho que a gente faz teatro político num sentido, que é de estar fazendo teatro político *para e com* os movimentos sociais, numa tentativa de educação popular que tem em seu cerne a aprendizagem da dialética. E tentar constituir relações de força nisso.

P: Maravilha! (*Risos felizes*)

J: (*Respondendo aos risos*) Mas não é isso o que a gente está fazendo?

P: É, é que ficou ótima essa última parte.

J: Que eu falei?

P: Você resumiu: tem um objetivo, trabalha com quem, o método está aí: a dialética, o trabalho com e para os movimentos sociais, está tudo aí.

J: É, mas não quer dizer que eu defina teatro político somente sendo isso. A definição do que é a Escola de Teatro Popular é essa. Na cena você viu militantes de três movimentos sociais diferentes. Quatro, se você considerar um que não está organizado, mas está lá mergulhado no movimento estudantil. Tinha quatro organizações em cena. Fora a Escola (ETP), que seria uma quinta.

P: Não é questão de definir o que que é teatro político, é mais saber da prática da ETP, do que a própria Escola entende. E acho que essa última parte resume bem, foi bem preciso.

Sobre as autoras e os autores

Alana Regina Sousa de Menezes

Mestra em Estudos Literários (UFMS). Bacharela em Direito (UFMS). Licenciada em Letras (UNIT). Advogada e pesquisadora nas áreas de Direito e Literatura, com ênfase em Literatura Brasileira Contemporânea e Estudos Culturais.

Alexandre Villibor Flory

Doutor em literatura alemã pela Universidade de São Paulo (2006), com tese sobre a obra do austríaco Thomas Bernhard. Desde 2008 atua como professor de graduação e pós-graduação na Universidade Estadual de Maringá (UEM) na área de literatura brasileira e teoria literária, especialmente no campo dos estudos teatrais. É membro do GT da Anpoll Dramaturgia e Teatro, tendo participado de sua coordenação entre 2012 e 2016. Além de publicar artigos em diversas revistas e capítulos de livros, organizou os livros Teatro e Intermidialidade (2015) e Dramaturgia e teatro: a cena contemporânea (2019). Também atua como editor da revista Acta Scientiarum – Language and Culture.

André Dias

Professor Associado II de Literatura Brasileira e Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense. É Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense e líder do Grupo de Pesquisa Literatura e Dissonâncias - LIDIS/UFF. Pesquisador associado do PRINT - UFF, coordena o Grupo de Trabalho de Dramaturgia e Teatro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística -

ANPOLL. É Jovem Cientista de Nosso Estado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ, desenvolvendo o projeto: Antonio Abujamra: a Literatura Encontra o Teatro. É pesquisador associado do PROCAD Amazônia UFF-UFRR-UNIR. Autor de diversos artigos científicos e capítulos de livros, organizou dossiês temáticos em periódicos e livros, entre eles, *Literatura e Teatro: Encenações da Existência* (EDUFF 2018). Publicou, em 2012, o livro autoral *Lima Barreto e Dostoiévski: Vozes Dissonantes* (EDUFF, 2012).

Camila Hespagnol Peruchi

Doutoranda do Programa de Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e Graduada em Letras - Língua Inglesa e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Dentre suas publicações estão os artigos “A periferia contra-ataca” (Remate de Males, 2020), “Apropriação e transgressão nos modos de representação da consciência em Ulysses” (Qorpus/Dossiê James Joyce, 2019) e “O teatro atualiza a história: mediações entre o materialismo histórico de Benjamin e a peça Auto dos bons tratos, da Cia do Latão” (Acta Scientiarum, 2015).

Elizabete Sanches Rocha

Mestre e Doutora em Estudos Literários pela FCL - UNESP - Araraquara; Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCL - UNESP de Araraquara; Docente do curso de Graduação em Relações Internacionais da FCHS, da UNESP de Franca; membro do Grupo de Trabalho Dramaturgia e Teatro, da ANPOLL; atualmente é Pesquisadora Catedrática do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina da Fundação Memorial da América Latina.

Frederico Van Erven Cabala

Doutorando em Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF), com pesquisa sobre a dramaturgia de Oswald de Andrade, sob orientação do Prof. Dr. André Dias. Possui mestrado em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura pelo mesmo programa e sob a mesma orientação, com dissertação a respeito das relações entre os universos ficcionais de Lúcio Cardoso e Nelson Rodrigues. Foi um dos editores do dossiê "60 anos da *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso", tema da edição de nº 17 (2020) da Revista Opiniões (USP). Possui capítulos publicados em livros e artigos publicados em periódicos cujas temáticas envolvem principalmente as produções ficcionais de Oswald de Andrade, Lúcio Cardoso e Nelson Rodrigues e suas relações com a sociedade. Integra o Grupo de Pesquisa Literatura e Dissonâncias - LIDIS/UFF.

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

Fundadora e Professora Associada do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) e do curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). É Diretora Adjunta da Pós-Graduação da Escola de Comunicação. É autora dos livros *A procura da palavra no escuro* (7Letras, 2001), *Caderno de Viagem* (7Letras, 2017) e *Movente* (7Letras, 2021), e organizadora de *Interseções: Cinema e Literatura* (7Letras, 2010). É membro pesquisadora do projeto Labex ARTS-H2H *La performance théâtrale au musée: une nouvelle médiation transculturelle*, criado por Katia Legeret na Université Paris 8 – Saint Denis.

Julian Boal

Julian Boal é um dos idealizadores da Escola de Teatro Popular (ETP) com sede no Rio de Janeiro. Defendeu a tese "Sob antigas formas em novos tempos: o Teatro do Oprimido entre "O ensaio da revolução" e adestramento interativo das vítimas" na Escola de Serviço Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro. É conhecido

praticante de Teatro do Oprimido, tendo realizado oficinas e workshops em mais de 25 países.

Leandro de Sousa Almeida

Doutorando e Mestre em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Coorganizador dos livros *Desacelere-se: poesias e reflexões para ajudar pessoas ansiosas* (Clube de Autores, 2021) e *Inês&Nós: Trinta e Uma Novas história de Inês de Castro*. Autor do romance *Munluzes - O Mistério da Salvador* (Clube de Autores, 2021) e do poema *Já é tarde, querido*, inspirado no mito de Inês de Castro e publicado em *O Amor em Poesias* (PerSe, 2021).

Marcelo Alves de Barros

Professor, Pesquisador e Extensionista em Empreendedorismo, Jogos Digitais e Educação Ubíqua, no Departamento de Sistemas e Computação da UFCG, onde coordena o Programa de Educação Tutorial em Computação, o Atelier de Computação e Cultura, o Pontão de Cultura Rede Viva e o Programa de Intercâmbio UFCG-Koblenz University. Presidente da Associação Brasileira de Artes Midiáticas. Executa projetos interculturais de leitura criativa e de (re)escrita empreendedora do mundo integrando professores, crianças e jovens no Brasil, Alemanha, França, Portugal, Síria e Líbano.

Maria da Glória Magalhães dos Reis

Professora associada do Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) e coordenadora do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB). Realiza pesquisas sobre as Dramaturgias contemporâneas na África subsaariana de língua francesa, o teatro bilíngue (português-Libras, português-francês). Fez pós-doutorado em Teatro e Educação na Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (2016) e desenvolve estudos em parceria com o Laboratório SeFeA - Scènes Francophones et Ecritures de l'Altérité - dirigido por Sylvie Chalaye, da Université Sorbonne Nouvelle Paris III.

Martha Ribeiro

Encenadora, ensaísta e pesquisadora das artes da cena. É Professora Associada do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) e do Curso de Artes da Universidade Federal Fluminense (IACS-UFF). É coordenadora do Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea, com a pesquisa cênica Retratos e Paisagens como dispositivos da cena autoficcional. Possui Doutorado em Teoria e História Literária - Unicamp (Capes/2008), Doutorado sanduíche na Università di Torino, (Fapesp/2008) e Pós-Doutorado pela Università di Bologna (Capes/2016). Criou o Projeto Internacional Conversas de Laboratório com a América Latina: *Cenários do Sul*, plataforma digital de interações decoloniais e novos futuros. Desenvolve atualmente a pesquisa Escritas do corpo: a estética do íntimo na cena contemporânea. É autora dos livros: “Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba” (Perspectiva/Fapesp, 2010) e “Realismo sedutor, o corpo-teatro e a invenção de realidades” (Hucitec, coleção LiCoRes, 2022)

Priscila Saemi Matsunaga

Professora Adjunta do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ. Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura), atuou como coordenadora do PPG no biênio 2019-2020. Atualmente é vice-coordenadora do Grupo de Trabalho Dramaturgia e Teatro da ANPOLL. Em 2018, publicou Ensaio sobre o Latão (Editora Annablume). Bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ) em 2021. Contato: priscilamatsunaga@letras.ufrj.br.

Ricardo Augusto de Lima

Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina, com período sanduíche na *Unitat d'Estudis Biogràfics*, da Universitat de Barcelona, com supervisão da prof. Anna Caballé. Em 2020, concluiu o estágio pós-doutoral com tradução e análise da dramaturgia de Sergio Blanco. É docente no Departamento de

Teorias Linguísticas e Literárias da Universidade Estadual de Maringá, atuando nos cursos de Letras e Artes Cênicas. Faz parte do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL, com pesquisas relacionadas às escritas de si, com ênfase na autoficção, tanto na prosa quanto na dramaturgia contemporâneas. Publicou, assinando como Ricardo Dalai, o texto dramático infantojuvenil *O príncipe atrasado* (Madrepérola, 2018) e o romance autoficcional *Trinta e três* (Patuá, 2022). Contato: ralima@uem.br

Sonia Pascolati

Professora do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina. Docente do Programa de Mestrado Profissional em Letras – PROFLETRAS. Pesquisadora em dramaturgia e teatro, literatura infantojuvenil e literatura comparada. Membro do GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL. Pós-doutora pela Sorbonne- Paris IV, com supervisão de Denis Guénoun. Autora do livro *Bodas de café* (Eduel, 2019), resultado de estágio pós-doutoral na Universidade Estadual da Paraíba, sob supervisão de Diógenes Maciel e coorganizadora dos livros *Teatro e intermedialidade* (2015) e *Mediações formativas para o ensino de Língua Portuguesa: experiência no PROFLETRAS – I* (2019). Contato: sopasco@hotmail.com.

Valéria Andrade

Professora de Literatura da UFCG e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da UEPB. Pós-doutora pelo Advanced Research in Utopian Studies (2019, FLUP) e pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (2021, UFMG). Sua produção recente inclui a organização das antologias *Josefina Álvares de Azevedo, 1851-1913* (Biblioteca Nacional de Portugal, 2021) e *Inês&Nós: Trinta e Uma Novas Histórias de Inês de Castro* (EDUEPB, 2022).

Wagner Corsino Enedino

Professor Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Mestrado e Doutorado) na Faculdade de Artes, Letras e Comunicação (FAALC) na UFMS/Campo Grande. É líder do Grupo de Pesquisa Ícaro (CNPq) e também membro do GT Dramaturgia e Teatro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (Anpoll).

Walter Lima Torres Neto

Professor de estudos teatrais no curso de graduação e pós-graduação em Letras da UFPR e do PPGAC da UFRGS. É autor de *Ensaio de cultura teatral* (Paco Editorial, 2016) e organizador de *À sombra do Vampiro 25 anos de teatro de grupo em Curitiba* (Kotter Editorial, 2018) e *Teatro em francês: quando o meio não é a mensagem* (Editora da UFPR, 2018).

O LIVRO REÚNE CONTRIBUIÇÕES DE PESQUISADORAS E PESQUISADORES VINCULADOS AO GRUPO DE TRABALHO DRAMATURGIA E TEATRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM LETRAS E LINGUÍSTICA (ANPOLL). A RELAÇÃO TEATRO E POLÍTICA, COMPLEXA E TENSA, É APRESENTADA EM VARIADAS NUANCES, EM COMPASSO COM A DIVERSIDADE E DINAMISMO DOS MEMBROS DO GT. EM TEMPOS DE REGRESSÃO NOS MAIS DIVERSOS NÍVEIS DA VIDA SOCIAL, A CONTRIBUIÇÃO DE CADA AUTORA E CADA AUTOR REGISTRA A VIVACIDADE DO PENSAMENTO E DO GOSTO PELA INTELIGIBILIDADE, RESISTINDO AO ANTI-INTELECTUALISMO E À BARBÁRIE DESSES TEMPOS.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO E DOUTORADO

