e-ISSN 2238-3824

Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais

caligrama

revista de estudos românicos

v. 31, n. 3
Julho–Setembro 2026

caligrama

revista de estudos românicos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; **Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Sueli Maria Coelho; **Vice-Diretor:** Georg Otte

Editora-chefe: Aléxia Teles Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Comissão editorial: André Vinícius Lopes Coneglian, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; Evandro Landulfo Teixeira Paradela Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; Giulia Bossaglia, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; Laureny Aparecida Lourenço da Silva, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; Lia Araujo Miranda de Lima, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Conselho editorial interno: Ana Maria Chiarini, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; César Nardelli Cambraia, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; Haydée Ribeiro Coelho, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; úcia Castello Branco, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; Lúcia Monteiro de Barros Fulgêncio, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; Márcia Cristina de Brito Rumeu, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; Marcos Antônio Alexandre, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; Maria Antonieta A. de Mendonça Cohen, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; Maria Juliana Gambogi Teixeira, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; Sara Rojo, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Conselho editorial externo: Aldina Quintana, The Hebrew University of Jerusalem, Israel; Célia Marques Telles, Universidade Federal da Bahia, Brasil; David Bunis, The Hebrew University of Jerusalem, Israel; Geraldine Rogers, Universidad Nacional de La Plata, Argentina; João Bosco Cabral dos Santos, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil; Leila de Aguiar Costa, Universidade Federal de São Paulo, Brasil; Leonardo Francisco Soares, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil; ilián Guerrero, Universidad Nacional Autónoma de México, México; Luis Urbano Afonso, Universidade de Lisboa, Portugal; Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida, Universidade de São Paulo, Brasil; Maria Célia Pereira Lima-Hernandes, Universidade de São Paulo, Brasil; Maria Eugênia Olímpio de Oliveira, Universidade Federal da Bahia, Brasil; Maria Maura Cezario, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil; Mariangela Rios de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil; Martine Kunz, Universidade Federal do Ceará, Brasil; Mauricio Sartori Resende, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; Mirta Groppi, Universidade de São Paulo, Brasil; Márcia Paraquett, Universidade Federal da Bahia, Brasil; Pedro Dolabela Chagas, Universidade Federal do Paraná, Brasil; Raquel Meister Ko. Freitag, Universidade Federal de Sergipe, Brasil; Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz, Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil; Roberto Mulinacci, Università degli Studi di Bologna, Itália; Roberto Vecchi, Università degli Studi di Bologna, Itália; Saulo Neiva, Université Blaise Pascal (Clermont II), França; Sebastião Carlos Leite Gonçalves, Universidade do Estado de São Paulo, Brasil; Sergio Romanelli, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil; Silvia Inês Cárcamo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil; Thomas Hoelbeek, Vrije Universiteit Brussel, Bélgica; Walter Carlos Costa, Universidade Federal de Santa Catarina, Universidade Federal do Ceará, Brasil

Editor de arte: Emerson Eller

Projeto gráfico: Stéphanie Paes

SEÇÃO DE PERIÓDICOS

Gestora editorial: Daniervelin Renata Marques Pereira

Coordenadora editorial: Stéphanie Paes

Secretaria: Ana Clara de Souza Marques

Revisão: Vitóra Teixeira; Maria Eduarda Silva

Diagramação: Vitória Teixeira

caligrama

revista de estudos românicos

Editores convidados
Laureny A. L. da Silva (UFMG)
Geison A. B. da Silva (UFMG)
Júlia Morena Costa (UFBA)

FALE
FACULDADE DE LETRAS
UFMG

Caligrama | Belo Horizonte | v. 31 | n. 3 | jul.– set. 2026 | 216 p. | e-ISSN 2238-3824

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG

Caligrama: Revista de Estudos Românicos, v. 1, dez. 1988 – . Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG. il. ; color.; online.

Histórico
Título anterior: Estudos Românicos, 1981–1985 (n. 1–3).
Periodicidade semestral, a partir do v. 15, n. 1, jan./jun. 2010
Passou a ser online a partir de 2015.
Periodicidade quadrimestral, a partir do v. 23, n. 1, jan./abr. 2018.
ISSN: 0103-2178
e-ISSN: 2238-3824

1. Línguas românicas – Estudo e ensino – Periódicos. 2. Literatura românica – História e crítica – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 440.05

Faculdade de Letras da UFMG
Seção de Periódicos, sala 2017
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009
www.letras.ufmg.br/periodicos
periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

8 Apresentação
Geison de Almeida Bezerra da Silva; Júlia Morena; Laureny Aparecida Lourenço da Silva

Dossiê: Literatura, Teatro e Sociedade

14 O real como pacto: invenção, manipulação e efeitos do real no teatro latino-americano contemporâneo
The Real as Pact: Invention, Manipulation, and Effects of the Real in Contemporary Latin American Theatre
Júlia Morena

26 Nona Fernández: memoria y revuelta
Nona Fernández: Memory and Revolt
Sara Rojo

40 O canto como elaboração simbólica do luto frente a violência em *Hilda Peña*, de Isidora Stevenson
El canto como elaboración simbólica del duelo frente a la violencia en Hilda Peña*, de Isidora Stevenson*
Chant as the Symbolic Elaboration of Mourning in the Face of Violence in Hilda Peña*, by Isidora Stevenson.*
Sabrina de Oliveira Moura

52 Ciclopito, Ciclopucho, Ciclopón: o mito do Ciclope na poética de César Brie e na encenação de *La Tropilla*
Ciclopito, Ciclopucho, Ciclopón: The Myth of the Cyclops in the Poetics of César Brie and in the Stage of La Tropilla
Michel Silva Guimarães

68 A reconfiguração do trágico: surrealismo e elementos do teatro do absurdo na dramaturgia de *Los traidores*, de Silvina Ocampo e J. R. Wilcock

The Reconfiguration of the Tragic: Surrealism and Elements of the Theatre of the Absurd in the Dramaturgy of Los traidores, *by Silvina Ocampo and J. R. Wilcock*

Patrícia Names

82 50 anos de *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño* (1976) do Teatro Runa: documento da memória do teatro de grupo e da criação coletiva no teatro boliviano

50 Years of Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño *(1976) by Teatro Runa: A Document of the Memory of Group Theatre and Collective Creation in Bolivian Theatre*

Carla Dameane Pereira de Souza

99 Rapsódia e escrita epistolar em *Eu de Você*

Rhapsody and Epistolary Writing in Eu de Você

Renata Flores Serra Lima

112 A sátira na cena teatral de Milson Henriques em *Animais, não desanimais*

Satire in the Theatrical Scene of Milson Henriques in Animais, não desanimais

Alessandra Moraes Padilha Soares; Andressa Zoi Nathanailidis

128 A cena e a narrativa como espaços de resistência em *A prova de fogo*, de Consuelo de Castro e *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles

The Stage and the Narrative as Spaces of Resistance in A Prova de Fogo *by Consuelo de Castro and* As Meninas *by Lygia Fagundes Telles*

Lisa Galvão Elisei

142 Falas que não se ouvem: a incomunicabilidade entre classes na dramaturgia de Jorge Andrade

Voices that Aren't Heard: Incommunicability Between Classes in the Dramaturgy of Jorge Andrade

Hugo Paes; Cláudia Bellanda Pegini

153 Vento e corisco: tempestade intertextual em *Uma A outra tempestade*, de Guilherme Gontijo Flores e André Capilé e *Próspero morreu*, de Ana Luísa Amaral

Wind and lightning: an Intertextual Storm in Uma A outra tempestade *by Guilherme Gontijo Flores and André Capilé and* Próspero morreu *by Ana Luísa Amaral*

Rodolpho Pereira do Amaral; Andreia Alves Monteiro de Castro

168 O palco assombrado de Arthur Miller: uma leitura de *The Enemy of the People* (1951)
Arthur Miller's haunted stage: A reading of The Enemy of the People *(1951)*
Vanessa Cianconi

183 Um olhar contemporâneo sobre a representação da condição feminina no teatro setecentista
A Contemporary Look at the Representation of the Female Condition in 18th Century Theatre
Marta Brites Rosa

198 Macbeth e Macbett, de Shakespeare a Ionesco
Macbeth and Macbett, from Shakespeare to Ionesco
Isabella Albuquerque Gonçalves

Resenha

212 Resenha crítica da obra *Nomes de pessoa: variação, mudança e identidade*, de Eduardo Tadeu Roque Amaral
A Critical Review of Personal Names: Variation, Change, and Identity, *by Eduardo Tadeu Roque Amaral*
Daniel Alves de Oliveira

v. 31, n. 3, p. 8–12, 2026
ISSN: 2238-3824

caligrama
revista de estudos românicos

Apresentação

Este dossiê convida a percorrer um conjunto de reflexões que tomam a literatura e o teatro como campos privilegiados para pensar as tensões, os conflitos e as possibilidades de nossas vidas em sociedade. Ao entendê-los como territórios participantes da experiência coletiva, esses fazeres artísticos configuram-se como espaços de leitura crítica do mundo, capazes de tensionar hierarquias, dar visibilidade a sujeitos e narrativas historicamente silenciados e propor outras formas de compreender o tempo presente. Ao reunir pesquisas que articulam produção literária e teatral às suas condições de produção, circulação e recepção, este dossiê parte do pressuposto de que arte e sociedade não são instâncias que se tocam apenas ocasionalmente, mas dimensões constitutivamente entrelaçadas, o que nos conduz, de imediato, a uma discussão incontornável: a das relações entre Arte e Política.

Ao buscar estabelecer diálogos entre literatura, teatro e sociedade, há, muitas vezes, uma retórica que tende a estabelecer um conjunto de regras de conduta, que impõem uma separação de campos, sob pena de destituir o caráter estético e autônomo atribuído às obras artísticas. Não faltam adjetivos, de cunho depreciativo, para determinar certos objetos estéticos como: "militante", "panfletário", "pedagógico", "didático", como se a associação entre os campos fosse um aspecto reducionista para obras de arte. Discursos como esses, sob a batuta de uma pretensa pureza na arte, costumam dissociar a expressão artística dos processos humanos, históricos e sociais. Consequentemente, são capazes de produzir um falseamento do próprio fazer estético e artístico, que está imerso nessas questões, ainda que saibamos que a fruição dificilmente se reduza a leituras simplistas e separadoras entre arte e sociedade. Para Rancière, a própria natureza da escrita literária está vinculada a uma forma política e a uma prática coletiva. E a escrita literária, por sua vez, também pressupõe uma comunidade de leitores(as) e autores(as), assim como o teatro – seja como espetáculo, seja como dramaturgia – que pressupõe a presença de leitores(as), espectadores(as), atores(atrizes), encenadores(as); ou seja, também se relaciona a um compartilhamento coletivizado. É justamente essa compreensão da arte enquanto prática estética e social que orienta as pesquisas desenvolvidas pelo Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas (NELAP), da Faculdade de Letras da UFMG, há mais de 20 anos. O NELAP, após o produtivo I Colóquio Literatura, Teatro

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

e Sociedade, realizado em 2024, organizou a presente chamada para este Dossiê, na expectativa de dar continuidade e ampliar o diálogo iniciado no evento, entre pesquisadores(as) e interessados(as) nas relações sempre inquietas entre o literário e o cênico, nos seus desafios sociais e políticos.

Amparados(as) pela percepção de que toda produção dialoga com seu tempo e contexto, seja de criação ou de leitura, propomos este número dedicado aos saberes da arte para pensar os desafios contemporâneos. Assim, pesquisadores(as) de várias instituições educacionais brasileiras e, também, participantes do NELAP trouxeram contribuições caras aos estudos literários e teatrais. Textos que partem do diálogo entre a literatura dramática e as artes da cena, ou mesmo relações entre artes como espetáculos, romances e dramaturgias. O conjunto de artigos, reunidos na presente edição, discute aspectos estéticos, políticos e sociais, bem como amplia os horizontes críticos para produções de grupos e artistas brasileiros, de outros países latino-americanos, além de europeus e norte-americanos, a partir de um diálogo profícuo entre sociologia, filosofia, estética, literatura e teatro.

O dossiê inicia com um ensaio teórico-crítico de Júlia Morena Costa, intitulado *O real como pacto: invenção, manipulação e efeitos do real no teatro latino-americano contemporâneo*. Com argúcia teórica, a pesquisadora transita entre conceitos de teorias literária e teatral: o real e o ficcional. Sua pesquisa consiste em pensar os procedimentos como a realidade irrompe o espaço ficcional, de modo a promover uma tensão entre as noções aparentemente claras entre ambos. Seu corpus de análises são dramaturgias e espetáculos latino-americanos contemporâneos: *Mateluna* (2016), do chileno Guillermo Calderón; *Tijuana* (2015), do coletivo mexicano *Lagartijas Tiradas al Sol*; *Reconstrução de uma ausência* (2020), do argentino Gonzalo Marull com direção de Marcelo Moncarz; e *Imprenteros* (2019), da argentina Lorena Vega. Por meio dessas peças, a ensaísta delineia um jogo de possíveis fissuras aos sentidos de "real" e de "ficcional", as quais são elaboradas, ou mesmo manipuladas, pelos espetáculos. Tal procedimento exige um diálogo também profícuo entre o espetáculo e seu espectador, uma vez que este último precisa assumir um posicionamento frente ao espetáculo que lhe é apresentado, com o fito de realizar um pacto com aquilo que está diante de seus olhos.

O seguinte artigo também toca a questão do real no processo de criação dramatúrgica na América Latina, mas o faz por outra perspectiva. Sara Rojo, em seu texto: *Nona Fernández: memoria y revuelta*, a partir de duas peças: *El taller* (2012) y *Liceo de niñas* (2016), traz para a cena os modos como a memória (coletiva e histórica) chilena é um elemento de construção estética, bem como um exercício ético para artistas latino-americanos, na contemporaneidade. Ao trazer a obra de Fernández, Rojo dialoga tanto com o teatro chileno contemporâneo como também com produções dramáticas brasileiras. O artigo, escrito em língua espanhola, convida outros pesquisadores a se debruçar no trabalho da dramaturga chilena, a partir do prisma da memória. Uma obra que reelabora o passado histórico e o imaginário político daquele país. Por meio da ironia, e mesmo com um ar de deboche para certas personagens históricas, a pesquisadora propõe que a obra de Fernández não seria uma mera denúncia ou lamentação do passado, mas sim um choque entre os tempos capaz de gerar questionamentos sobre o presente, seja o chileno, ou o de outros países latino-americanos.

Questões estéticas e políticas de dramaturgias chilenas, como o de Sara Rojo, são abordadas por Sabrina de Oliveira Moura, em seu texto: *O canto como elaboração simbólica frente a violência em Hilda Peña, de Stevenson*. No estudo, a autora propõe uma leitura sensível dos procedimentos poéticos empenhados pela dramaturga Isidora Stevenson, no texto *Hilda Peña* (2013). Apoia-se no aspecto formal do texto, para discutir o modo como essa forma alia-se a cantos provenientes da cultura Mapuche. O relato de Hilda Peña se configura como uma canção, que busca uma forma para lidar com o abandono, a solidão, o acolhimento e a violência.

Ao narrar como um menino abandonado e em condições de fragilidade adentra a sua vida, antes solitária, a personagem tece uma poética que envolve as relações afetivas que são construídas entre ambos, e o luto após o assassinato do garoto, pelo braço estatal policialesco.

Percorrendo o espaço da América Latina, Michel Silva Guimarães aborda a dramaturgia do argentino Cesar Brie, em *Ciclopito, Ciclopucho, Ciclopón: O mito do Ciclope na poética de Cesar Brie e na encenação de La Tropilla*. Como o próprio título indica, o articulista propõe um estudo comparativo entre o texto dramático e o espetacular, partindo de uma análise que envolve tanto imagens verbais, bem como os cantos, quanto a gestualidade dos atores em cena e os artifícios cênicos utilizados pelo grupo La Tropilla. Para além dessa comparação o texto também discorre sobre processos intertextuais entre os textos clássicos, de Homero e de Eurípedes, com o texto latino-americano, o qual se debruça sobre questões políticas e sociais que envolve sociedade e território latino-americanos, em especial, o boliviano, visto que boa parte da produção do dramaturgo Cesar Brie se deu nesse país.

Assinado por Patrícia Names, *A reconfiguração do trágico: surrealismo e elementos do teatro do absurdo na dramaturgia de Los Traidores, de Silvina Ocampo e J.R.Wilcook* é um texto que também aponta para a relação entre a produção latino-americana e o universo clássico. Propõe uma leitura do texto de Ocampo e Wilcook, a partir dos mecanismos utilizados pelos dramaturgos argentinos que relacionam as estéticas de tragédias clássicas greco-latinas com modos de composição do século XX. A pesquisadora entrelaça as relações intertextuais de Los Traidores com a tragédia Eumênides de Ésquilo, bem como analisa a aproximação executada pelos textos com as propostas temáticas e formais do surrealismo do início do século XX, assim como da produção européia do pós Segunda Guerra, cunhada por Martin Esslin com o Teatro do Absurdo.

Ainda sobre a produção nos países latino-americanos de língua espanhola, a pesquisadora Carla Dameane Pereira de Souza conduz o leitor para as experiências teatrais coletivas bolivianas. A autora, por meio de um percurso histórico-crítico do cinquentenário de uma das mais célebres montagens do grupo Teatro Runa. Ao longo do artigo, *50 anos de Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño (1976) do Teatro Runa: documento da memória do teatro de grupo e da criação coletiva no teatro boliviano*, discute-se tanto aspectos ligados às formas de produção coletiva na América Latina, quanto índices de "andinidades" que a histórica peça mobiliza. A figura do "Antoj" (raposa) é um importante elemento simbólico para as culturas andinas e bolivianas. A fim de manejar esses índices com a situação política no país, e em outros países da região, na década de 1970, o grupo parte tanto de contos populares e de músicas folclóricas para criar uma montagem capaz de conciliar identidade, memória e política.

Ao aportar em terras brasileiras, Renata Flores Serra Lima propõe uma discussão intermidiática entre a intimidade de cartas e o espaço público do teatro. O sétimo artigo, *Rapsódia e escrita epistolar em Eu de Você*, opera uma leitura que relaciona o ato de dramatizar, ou melhor, levar à cena os relatos de uma carta. Para tanto, Serra Lima toma o espetáculo *Eu de Você* (2019), encenado pela atriz Denise Fraga, que também compõe a equipe de dramaturgia do texto. Para a articulista, o gesto de corporificar as cartas pode ser compreendido como um gesto ético e político. Ao transpor o universo íntimo de uma pessoa para a esfera pública, as histórias de determinados sujeitos ocupam a centralidade de um discurso, que originalmente se dava apenas entre remetente e receptor. Esse estudo, ao discutir uma das cartas lidas/encenadas pela atriz, ganha uma dimensão corpórea e de compartilhamento entre atriz e seus espectadores, de modo que a performance no palco provoque o espectador a também partilhar dessas experiências e memórias, as quais muitas vezes podem lhes tocar de forma profunda.

A sátira na cena teatral de Milson Henriques em Animais, não desanimais, de Moraes Padilha Soares et al., propõe discutir a sátira e a alegoria como instrumentos de denúncia e de contestação política. Embora fosse elaborada como peça infanto-juvenil, o texto de Henriques, escrito no final da década de 1960, foi em um primeiro momento negado pela censura e depois liberado, com a classificação para maiores de 18 anos. A obra, do dramaturgo carioca radicado no Espírito Santo, é uma peça de grande teor de resistência, a qual se valeu dos procedimentos satíricos e alegóricos para burlar os órgãos censores à época, tal como outros artistas o fizeram no mesmo período. Logo, o artigo, ao apresentar um estudo do teatro capixaba, aponta uma característica comum à arte teatral brasileira, e de outros países latino-americanos, de contestação e resistência ao estado militar de perseguição e de violência a agentes culturais.

Galvão Elisei, em seu estudo *A cena e a narrativa como espaços de resistência em A prova de fogo, de Consuelo de Castro e As meninas, de Lygia Fagundes Telles*, apresenta uma leitura que tece uma abordagem sobre uma dramaturgia e um romance escritos no período de grande repressão política brasileira. Para a articulista, essas obras revelam não somente o caráter empenhado e crítico da produção artística, como também podem ser lidos como documentos de memória e de resistência. Uma contestação marcada principalmente pelo recorte de gênero, uma vez que o olhar e percepção, bem como os procedimentos de escrita e a própria fabulação das obras são engendrados através do ponto de vista de mulheres politicamente posicionadas no universo cultural artístico do país. Textualidades que questionam tanto aspectos da micro e da macro política, pois as obras apontam para circunstâncias vivenciadas pelas mulheres do país, não somente no período ditatorial. Em outras palavras, o artigo busca destacar como as obras dessas mulheres trazem à baila realidades femininas e os modos como estas foram atravessadas pelos tempos de violência institucionalizada da ditadura militar.

O campo político da dramaturgia brasileira tem no nome de Jorge de Andrade uma de suas grandes referências. Essa estética do dramaturgo paulista é abordada no artigo *Falas que não se ouvem: a incomunicabilidade entre classes na dramaturgia de Jorge de Andrade*, de Hugo Paes. O estudo revela como o espetáculo *Receita* (1968) lida com as diferenças de classes sociais presentes não só em seu aspecto econômico, mas também na linguagem. A obra responde à pergunta "O que pensa você do Brasil hoje?" ao denunciar a brutal desigualdade social e o abismo de comunicação entre as classes. A incomunicabilidade é o eixo dramático central da peça: o embate entre um jovem médico recém-formado e uma família miserável revela não apenas o fracasso da medicina institucional frente à fome e ao abandono, mas também a completa ruptura entre saber técnico e vivência popular. Uma obra feita para compor a I Feira Paulista da Opinião, organizada pelo Teatro de Arena, em meio ao conturbado contexto de censuras e perseguições impostas pela ditadura civil-militar entre 1964 a 1985.

Um encontro intercultural é proposto por Rodolpho Amaral em *Vento e corisco: tempestade intertextual em "Uma A outra tempestade", de Guilherme Gontijo Flores e André Capilé, e "Próspero morreu", de Ana Luísa Amaral*. Tomando a obra A tempestade de William Shakespeare, esse estudo propõe os modos como artistas brasileiros e portugueses se apropriaram das figuras mitológicas criadas pelo escritor inglês do século XVI. A obra dos brasileiros Flores e Capilé tomam por base, além do texto do renascentista, a releitura feita da mesma obra pelo martinicano Aimé Césaire. A transposição para terras tupiniquins é feita por meio da inserção do universo da MPB e das culturas afro-diaspóricas brasileiras ao texto. Já a releitura da portuguesa, Ana Luísa Amaral, resgata personagens centrais da obra do bardo inglês, associados a outras personagens mitológicas da tradição literária, como heróis e heroínas gregas. No texto português há claro recorte temático para questões de gênero e sexualidade bem como para o universo *queer*.

A intertextualidade de artistas como Henrik Ibsen e Arthur Miller é a tônica para que Vanessa Cianconi desenvolva seu estudo. *O palco assombrado de Arthur Miller: Uma leitura de The Enemy of the People (1951)*. Além da intertextualidade entre os autores, no estudo, a autora aborda sobre a obra de Miller – composta em meio ao período Macartista, nos EUA –, a partir da perspectiva do italiano Antonio Negri, em seu ensaio: "Specter's Smile" (2008), quando este remete à presença do *Unheimlich* na pós-modernidade tardia e, como nela estamos inseridos. Consoante aos pensamentos do filósofo, Cianconi mobiliza a ideia de espectralidade, em que a obra de Miller está condicionada, para pensar como o fantasma de Henrik Ibsen assombra a reescritura da peça de Arthur Miller. O efêmero aprendizado com o passado, a incompreensão do presente e a ansiedade em relação ao futuro fazem os mortos voltarem para clamar, através de palavras, o presente e o futuro.

Marta Brites Rosa, em *Um olhar contemporâneo sobre a representação da condição feminina no teatro setecentista*, convida os leitores a reconhecer como intermezzos da cena portuguesa do século XVIII refletem as contradições presentes na sociedade entre as questões de gênero, homem e mulher, ou marido e esposa. Rosa analisa como aquelas formas teatrais, por mais que reforçassem a moral patriarcal pelo teor didático, também poderiam ser vistas como índices críticos. Ao expor as problemáticas de mulheres que querem viver suas vontades e desejos de sociabilidade, valendo-se do humor, essas curtas cenas podem ser lidas como um sintoma das contradições na relação matrimonial da sociedade portuguesa e europeia dos setecentos. Um olhar contemporâneo sobre estes enredos, permite compreender que apesar de apresentarem um final que reforça a submissão feminina, estas peças evidenciam um debate emergente sobre os direitos e desejos das mulheres na sociedade portuguesa do século XVIII.

Já o último artigo, *Macbeth e Macbett, de Shakespeare a Ionesco*, cuja autoria é de Isabella Albuquerque Gonçalves, é elaborado a partir da comparação entre a releitura feita por Eugène Ionesco de umas das mais célebres tragédias de William Shakespeare. Por meio de subversões ao texto do século XVI, Ionesco elabora um jogo paródico, o qual atribui aspectos da estética do absurdo à sua dramaturgia, além de contextualizar sua poética ao horror ocasionado pelas I e II Guerras. A ideia de disputa pelo poder, atingindo seu limite para tal conquista, está na base de ambas produções, a qual, segundo a pesquisadora, confere um olhar contemporâneo tanto a Shakespeare quanto a Ionesco. O tema do poder e da ganância é mantido como central na peça de Ionesco e parece ser a ligação mais sólida entre as duas dramaturgias. *Macbeth* e *Macbett*, colocadas lado a lado neste estudo, apontam para o cânone shakespeariano e as inúmeras possibilidades de leitura e interpretação que dele emergem.

Agradecemos às contribuições de autoras e autores deste Dossiê, bem como às e aos pareceristas e ao trabalho das pessoas envolvidas com a Caligrama: Revista de Estudos Românicos, de modo a continuar a ser uma divulgadora e disseminadora dos estudos da linguagem. Acreditamos que os trabalhos aqui revelam o interesse pela discussão literária, teatral e estética, como campos de saberes relacionados à sociedade e à política.

Boa leitura!

Os editores:

Geison de Almeida Bezerra da Silva
Júlia Morena
Laureny Aparecida Lourenço da Silva

Dossiê:

Literatura, Teatro e Sociedade

v. 31, n. 3, p. 14–25, 2026
ISSN: 2238-3824 · DOI: 10.35699/2238-3824.2026.65624
Submetido em: 09/04/2026 · Aprovado em: 03/07/2026

caligrama
revista de estudos românicos

O real como pacto: invenção, manipulação e efeitos do real no teatro latino-americano contemporâneo

The Real as Pact: Invention, Manipulation, and Effects of the Real in Contemporary Latin American Theatre

Júlia Morena
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Salvador | BA | BR
juliamorenacosta@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-2272-9893

Resumo: Este artigo investiga formas pelas quais o teatro latino-americano contemporâneo inventa, produz e manipula o real em cena, indo além da simples inserção de documentos no espaço representativo. O estudo parte do conceito de "fome de realidade" (Hal Foster, 2014) e adota como referencial teórico as contribuições de Patrice Pavis (2013), Silvia Fernandes (2013), Josette Féral (2020) e Joseph Danan (2021), compreendendo o real cênico não como substância, mas como pacto de leitura estabelecido entre obra e espectador. Analisa quatro obras do teatro latino-americano: *Mateluna* (2016), do chileno Guillermo Calderón; *Tijuana* (2015), do coletivo mexicano Lagartijas Tiradas al Sol em diálogo com o romance S*alario mínimo: vivir con nada* (2015), de Andrés Solano; *Reconstrução de uma ausência* (2020), do argentino Gonzalo Marull com direção de Marcelo Moncarz; e *Imprenteros* (2019), da argentina Lorena Vega. O estudo demonstra que cada obra adota estratégias distintas de manipulação documental, desde a subversão de documento real à fabricação deliberada de efeitos de realidade, assim como da falsificação como espaço ficcional à adulteração declarada como ato de justiça simbólica. Conclui que a ficção e o real se potencializam mutuamente nessas obras, configurando uma ética relacional que convoca espectadores a se (re)posicionarem diante da cena e do mundo extrateatral.

Palavras-chave: teatro documental; real e ficção; teatro latino-americano; ética relacional.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Abstract: This article investigates the ways in which contemporary Latin American theatre invents, produces and manipulates the real on stage, going beyond the simple insertion of documents into the representational space. The study draws on the concept of "hunger for reality" (Hal Foster, 2014) and adopts as its theoretical framework the contributions of Patrice Pavis (2013), Silvia Fernandes (2013), Josette Féral (2020) and Joseph Danan (2021), understanding the scenic real not as a substance, but as a reading pact established between the work and the spectator. It analyses four works of Latin American theatre: *Mateluna* (2016), by Chilean playwright Guillermo Calderón; *Tijuana* (2015), by the Mexican collective Lagartijas Tiradas al Sol in dialogue with the novel *Salario mínimo: vivir con nada* (2015), by Andrés Felipe Solano.; *Reconstrucción de una ausencia* (2020), by Argentine playwright Gonzalo Marull, directed by Marcelo Moncarz; and *Imprenteros* (2019), by Argentine artist Lorena Vega. The study demonstrates that each work adopts distinct strategies of documentary manipulation, from the subversion of real documents to the deliberate fabrication of reality effects, and from falsification as fictional space to declared adulteration as an act of symbolic justice. It concludes that fiction and the real mutually reinforce one another in these works, forging a relational ethics that calls upon the spectator to (re)position themselves in relation to both the stage and the world beyond the theatre.

Keywords: documentary theatre; real and fiction; Latin American theatre; relational ethics.

As inserções do real nos espaços representativos vêm se manifestando com presença significativa na dramaturgia contemporânea, sob distintas formas e variadas proposições, em uma constante inquietação, reinventando-se a cada proposta. Isso ocorre a partir da articulação de temas baseados em fatos; uso de documentos; atuação de não atores, entre outras formas nas quais o real irrompe com cada vez mais frequência no teatro contemporâneo. Portanto, torna-se de suma importância refletir sobre as fricções que esses dois âmbitos, realidade e ficção, podem assumir neste momento contemporâneo na dramaturgia, especialmente no teatro que se propõe a discutir questões sensíveis aos campos social e político. Este ensaio[1] parte do,

[1] O presente texto constitui a versão ampliada e revisada, com desenvolvimento do referencial teórico e análise comparada das obras do corpus, constituindo material inédito, nunca publicado no Brasil. Uma versão reduzida deste ensaio foi publicada em livro, no Peru, em espanhol: COSTA, Júlia Morena. Lo real inventado: invención, producción y manipulaciones de lo real en la escena latinoamericana contemporânea. In: Dubatti, J.; Lora, L. (eds.). *Una filosofía de la praxis teatral*: Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena – Tomo IV. Lima: Ensad, 2023 p. 309-321.

já muito conhecido, interesse da arte pelo real, essa aproximação, ou como proposto por Hal Foster (2014), uma fome de realidade, que está tomando a arte nas últimas décadas e, aqui, de maneira mais específica, o teatro. Mas mais do que a inserção do documento na arte espetacular, este ensaio interessa-se por quando o teatro começa a inventar ou a manipular esse real, ou esses documentos em cena. Ou seja, não pensar apenas na inserção do real no teatro, mas também, e sobretudo, quando esse real se inventa ou está manipulado no texto espetacular.

Para adentrar no tema, parece-me importante apontar algumas questões antes de nos aproximarmos de exemplos e propostas mais específicos. O primeiro ponto é que as formas de aproximação, provocação, inserção ou manipulação do real ou dos documentos são múltiplas e encontram uma diversidade imensa no campo do teatro. Não vou esgotá-las aqui, como, muito provavelmente, ninguém ainda as esgotou ou poderá esgotá-las um dia. Este ensaio busca trazer uma contribuição a mais em um tema tão amplo e desafiador. Coincido com Patrice Pavis (2013) e Silvia Fernandes (2013) quando propõem que a tendência a utilizar o real nas propostas dramatúrgicas contemporâneas não se faz a partir de um simples objetivo estético, mas também, e principalmente, configura-se como uma proposta de ética relacional. Ou seja, o desejo pelo real, ou pelos documentos, tanto dos espectadores como dos atores/dramaturgos, parece afirmar que "a representação da realidade torna-se inoperante e deve dar lugar à irrupção da realidade mesma no palco" (Fernandes, 2013, p. 7-8), como "necessidade de abrir o teatro à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação" (Fernandes, 2013, p. 4). Ou seja, interessa aqui pensar a potência da inserção do real no teatro para a ética relacional, como uma abertura do teatro à vida. E esse uso do real em cena, no teatro, a partir da minha perspectiva, pressupõe o estabelecimento de efeitos políticos, estéticos e principalmente, como afirmado, relacionais entre público e obra. E, justamente, esses efeitos provocados pelo uso de documentos no teatro são tomados neste ensaio como ponto central. Principalmente os efeitos relacionais, que acabam por se tornar, obviamente, políticos.

É importante ter em conta também que estamos vivendo uma espetacularização do mundo real, através, por exemplo, do uso de redes sociais, onde há uma performatização própria como um folhetim que tece nossa vida cotidiana; essa voraz cotidianidade que tudo engole; da política atual, cada vez mais feita à forma de espetáculo chocante; das *fake news* e, mais atualmente, das manipulações elaboras por IA, que apagam os limites entre ficcionalidade e suposta verdade. E talvez seja essa confluência atual uma das fontes, ou a principal fonte, de nosso desejo, ou fome pelo real, por uma ideia de verdade que buscamos suprir na arte espetacular. A desconfiança do mundo e no mundo, junto desse apagamento dos limites ficcionais, talvez, nos leva a também buscar esses limites no campo teatral. (Costa, 2019, p.45)

No entanto, coincido, cada vez mais, com Joseph Danan (2021), que não há simplesmente um sistema binário entre real e ficcional no teatro, mas antes uma gradação entre um ponto e outro, entre o mais real e o mais ficcional. E essa gradação leva o teatro a trabalhar em um limite borrado, a ponto de produzir fronteiras para essas ações. Em um exercício, como propõe Josette Féral (2020), de distender o campo ficcional dentro da obra, em um suposto jogo de entrar e sair da ficcionalidade em uma obra, como uma agulha que costura.

Nesse sentido, torna-se necessário precisar o que se entende por documento no contexto deste estudo. Não se trata apenas do registro oficial, da prova jurídica ou do arquivo histórico, mas de qualquer elemento que, no interior da cena, seja lido pelo espectador como pertencente ao mundo extrateatral, como, por exemplo: fotografias, depoimentos, nomes próprios, datas ou objetos cotidianos. O documento, assim compreendido, não é uma cate-

goria ontológica, mas uma função de algo que o teatro aciona para produzir um efeito de real. É nesse sentido que Fernandes (2013) fala em "experiências do real" no teatro, e não em "inserção de documentos" como dado bruto, pois o que importa neste estudo não é a origem do elemento, mas o regime de leitura que ele instaura.

Esse regime de leitura, por sua vez, é sempre negociado. Féral (2020) aponta que o teatro contemporâneo opera em um jogo permanente de entrada e saída da representação, no qual o espectador é convidado a habitar simultaneamente dois planos: o da ficção proposta e o do mundo ao qual determinados elementos remetem. Esse duplo pertencimento não dissolve a fronteira entre real e ficcional, mas tensiona um 'entre' desses dois regimes que produz o efeito estético e político buscado. Danan (2021) nomeia essa zona de indistinção como o espaço próprio do teatro performativo contemporâneo, no qual a pergunta "isto é real?" não é respondida, mas mantida aberta como motor dramatúrgico. É precisamente nessa abertura que as obras analisadas neste artigo operam e é a partir dela que se torna possível compreender a manipulação do documento não como traição ao real, mas como sua potencialização ficcional.

Por fim, cabe precisar uma última questão de ordem conceitual. O real, e o documento que o concretiza em cena, não deve ser compreendido como substância ou elemento específico, mas como um modo de leitura, isto é, como um pacto (Costa, 2019). O que aqui interessa é o momento em que o teatro e a ficção se apropriam da produção do (efeito de) real enquanto convenção negociada com o espectador. Se há, como sugere Sarrazac, uma potência alucinada do real, por que não mobilizá-la a fim de produzir efeitos no interior da ficção? Não para restituir o real, mas para produzi-lo ficcionalmente dentro desse pacto de realidade. É dessa tensão que emerge a pergunta central deste artigo: o que acontece quando o teatro não apenas incorpora documentos, mas os inventa, os manipula ou os fabrica?

Antes de adentrar nas análises, cabe situar brevemente duas categorias que atravessam este estudo: o teatro documental e o biodrama. O teatro documental, herdeiro das experiências de Erwin Piscator (1968) e Peter Weiss (1978) no século XX, caracteriza-se pelo uso de materiais de arquivo (documentos oficiais, depoimentos, registros históricos etc.) como matéria dramatúrgica central, com a intenção declarada de intervir no debate público sobre fatos e processos reais. O biodrama, por sua vez, é uma modalidade mais recente, associada sobretudo à cena argentina e ao trabalho da diretora Vivi Tellas (2002), que toma a vida de pessoas reais (não necessariamente figuras públicas) como ponto de partida e muitas vezes como material primário da obra. Embora distintos em sua origem e em seus procedimentos, ambos compartilham o gesto de convocação do real como elemento estruturante da cena, dialogando com o abordado nesta pesquisa. O que as obras teatrais aqui analisadas fazem, no entanto, é tensionar os limites dessas categorias, operando em zonas de indistinção onde o documento pode ser fabricado e ficcionalizado e o arquivo pode ser deliberadamente adulterado, sem que isso comprometa, ou até mesmo intensifique, o efeito de real que produzem.

Vamos nos aproximar de quatro obras, com distintas abordagens de manipulação de documentos: a chilena *Mateluna*, de Guillermo Calderón; a mexicana *Tijuana*, de Lagartijas Tiradas al Sol; as argentinas *Reconstrução de uma ausência*, de Gonzalo Marull e direção de Marcelo Moncarz; e *Imprenteros*, de Lorena Vega. Cada uma vai manipular os documentos de maneiras distintas e com efeitos distintos. Assim, serão analisadas obras nas quais a ficção se apropria da criação do real como um pacto cênico, a partir de provocações de usos de arquivos junto a seus espectadores, propondo construções de determinados sentidos de realidade. Ou seja, promovem uma tomada de posição que recontextualiza, manipula, recria e ressignifica

os supostos elementos documentais que irrompem em cena. A partir das análises, propõe-se a construção de uma perspectiva crítica que compreende o real como um pacto cênico que ganha importância na atualidade do teatro latino-americano.

Cabe salientar ainda que a seleção das quatro obras que compõem o corpus deste estudo obedece a critérios estéticos e metodológicos. Cada obra representa uma estratégia distinta de relacionamento com o documento, a saber: a subversão de um documento real, a fabricação deliberada de efeitos de realidade, a falsificação como espaço ficcional e a adulteração declarada como ato de justiça simbólica. Essa diversidade de procedimentos permite mapear um espectro amplo de possibilidades dentro do teatro que manipula o real, sem reduzi-lo a uma única fórmula.

A primeira obra trazida à baila é a chilena *Mateluna* (2016), de Guillermo Calderón. Estabelecida como uma conferência aberta para a criação de uma obra cênica, discute formas de se aproximar de Jorge Mateluna, que havia aportado testemunhos reais sobre sua participação na resistência armada à ditadura pinochetista para a produção da obra anterior do coletivo de teatro, *Escuela*, sobre os espaços de formação de guerrilha urbana na década de 1980. Pouco depois de sua participação nessa primeira obra, a polícia o prendeu e o acusou de ter roubado um banco. Foi condenado a dezesseis anos de prisão, ficou preso até o início de2023 e só foi libertado da prisão pelo indulto do então presidente Boric, e não porque a justiça reconheceu seu erro. A obra, escrita e dirigida por Guillermo Calderón, reflete sobre o horror e a injustiça do encarceramento do homem que dá nome à obra. Essa injustiça vai além do espaço cênico e se assemelha a tantos outros encarceramentos arbitrários, como os realizados nas manifestações chilenas de 2019 e em tantos outros países latino-americanos, incluindo o Brasil.

A obra também questiona como a história recente se negou a dignificar a vida de quem lutou contra a ditadura do país. *Mateluna*, estreada em 2016 em Berlim, no Festival Estética da resistência Peter Weiss 100, no Teatro Hau Hebbel Am Ufer, é uma obra dramatúrgica, mas também explicitamente política, na medida em que propõe atuar diretamente na impugnação da detenção de Jorge Mateluna, com campanhas públicas e petições, extrapolando os espaços e funções estritas do palco. Esse fato, extrateatral e real, ou seja, a detenção de Jorge Mateluna, é levado à cena a partir de documentos filmográficos de seu reconhecimento por parte de uma testemunha, que redigiu as atas de seu processo que culminou com sua condenação à prisão. A obra mostra, em um primeiro momento, o vídeo do reconhecimento com testemunhas do assalto, que apontaram com clareza os imputados. Exatamente o mesmo vídeo usado pela polícia e pelo tribunal em seu processo jurídico.

A obra *Mateluna* mostra e descreve essas evidências e explora o problema ético e artístico que o grupo de teatro enfrenta diante da condenação e encarceramento de Jorge Mateluna. Esse mesmo documento, utilizado pela primeira vez pela polícia para demonstrar sua culpabilidade, e exibido no início da obra corroborando a declaração do caso, será utilizado posteriormente, ao final da obra, para desmentir a testemunha, a única prova usada para sua condenação. Mais tarde, no segundo uso do documento, vemos que o imputado reconhecido não se parece em nada com Mateluna, não pode ser Mateluna. Nessa obra, o mesmo documento, real, é utilizado duas vezes, no início e no final, afirmando duas realidades contrapostas: a suposta culpabilidade e, depois, a inocência de Jorge Mateluna, sinalizando um processo vicioso e injusto por parte da polícia e da justiça que o condena sem provas.

O uso do documento em um primeiro momento para afirmar a culpabilidade, tal como utilizado pela polícia em sua condenação, e depois retomado para subverter essa "verdade" e reconstruir sua inocência, reconstitui o caminho da opinião pública. Cria um efeito de levar o espectador a acreditar nessa mentira, para em seguida especular sobre a provável facilidade com que culpamos as pessoas com o passado de Jorge Mateluna como ativista político e reconstruímos, assim, sua dignidade. Ou seja, nessa obra, o espectador é submetido ao processo de manipulação da verdade pelo qual transcorreu o processo judicial quase kafkaniano de Jorge Mateluna. A revelação do engodo jurídico-documental ao final torna explícita a manipulação, apesar dos fatos e documentos, tanto no campo real como ficcional. Nesse caso, busca-se mentir para enfatizar a importância da verdade. Mateluna provoca a crise da verdade sobre o palco para criar no espectador a urgência de encontrar a verdade real, extrateatral, ou seja, a inocência de Mateluna, como aponta Guillermo Calderón em entrevistas.

Ao final da obra também foram recolhidas assinaturas para um pedido de justiça para Jorge Mateluna e houve uma grande mobilização do seu público para difundir a verdade em seus círculos físicos e virtuais, com manifestações nas ruas e em grandes eventos musicais como o Lollapalooza, o que gerou uma comoção popular significativa. Essa proposta pretendia atuar ativamente e para além do espaço cênico, rompendo as paredes do teatro em uma encenação política que culminava em uma ação política. A obra *Mateluna*, nas palavras de seu dramaturgo e diretor, foi uma tentativa de intervenção no mundo e na justiça, buscando suscitar sensibilidade a partir do teatro em favor da liberdade do homem Mateluna. Calderón reafirma a importância de que neste caso "o teatro não ocorra somente nas quatro paredes deste teatro, mas que saia às ruas. A obra se insere numa campanha política pela liberdade de Jorge Mateluna" (Calderón, dez. 2020).[2] Esse tensionamento é posto em cena, a partir da possível frustração de tentar libertar alguém através da arte, sem resultados concretos fora do campo artístico. (Calderón, 2025).[3] Embora o dramaturgo tenha considerado essa obra, em parte, um fracasso da arte em sua ação no mundo, porque, apesar de todas as apresentações e petições, não foi a justiça restabelecida em julgamento que pôde libertar Mateluna da prisão, a obra reafirmou sua relevância quando vieram à tona outras arbitrariedades policiais, que se intensificaram e se tornaram cada vez mais explícitas nas revoluções chilenas de 2019, a partir de uma aberta e violenta repressão policial e júri aos manifestantes.

Na segunda obra analisada, *Tijuana* (2015), do coletivo mexicano Lagartijas Tiradas al Sol, Gabino Rodríguez constrói um dispositivo cênico baseado na suposta experiência de um ator que decide viver, durante seis meses, como operário de uma maquiladora no norte do México, sob identidade falsa e recebendo salário mínimo. A encenação se estrutura como relato dessa vivência, mobilizando materiais que se apresentam como registros documentais dessa experiência. A análise dessa obra tem como ponto de partida o denominado "duplo pacto representativo" (Costa, 2019), isto é, a coexistência de regimes de leitura que oscilam entre a adesão ao testemunho real e a suspeita de construção ficcional. Neste trabalho, retoma-se essa hipótese desenvolvida em meu outro artigo, mas deslocando seu enfoque. Se anteriormente o interesse recaía sobre a ambiguidade do estatuto do relato, neste artigo propõe-se compreender de maneira mais ampla os mecanismos pelos quais o real é produzido como efeito, independentemente de sua origem factual.

---

[2] Trecho transcrito e traduzido do vídeo *Entrevista Guillermo Calderón*. Publicado em dezembro de 2020, pelo Canal Fundación Teatro A Mil.

[3] Em entrevista a Andrés Gómez, para o jornal *La tercera*, em 2025.

A proposta central consiste em configurar, no espaço cênico, um território capaz de estabelecer uma conexão de sensibilidade social com o público. Trata-se de conduzir o espectador a experimentar por meio de uma vivência encenada como real, as tensões, inquietações, limitações e sofrimentos implicados na condição de um trabalhador precarizado e mal remunerado. Ao mesmo tempo, sugere-se que aquilo que aparece como sofrimento momentâneo do ator corresponde, fora da cena, a uma experiência contínua e reiterada na vida de trabalhadores submetidos a esse contexto em *Tijuana*. É uma obra que utiliza a pretensa experiência e vivência de Gabino, com todo o material documental que aporta a partir disso.

Nesse sentido, o aspecto central de *Tijuana* não reside apenas na encenação de uma experiência de trabalho precarizado, mas na elaboração de um conjunto de estratégias que visam sustentar a legibilidade dessa experiência como real. O espetáculo organiza-se de modo a aproximar o espectador de um campo de sensibilidade social, convidando-o a compartilhar, em regime de proximidade, as tensões, limitações e formas de desgaste associadas a esse tipo de trabalho. No entanto, tal aproximação não se dá pela simples apresentação de um dado empírico, mas pela construção cuidadosa de condições de credibilidade. É precisamente neste ponto que se inscreve uma das operações mais relevantes da obra, ao não explicitar que o material narrativo apresentado não deriva diretamente da experiência pessoal de Gabino Rodríguez. O texto e as situações mobilizadas na peça encontram-se no livro *Salário mínimo: viver com nada* (2015), de Andrés Felipe Solano. O que este artigo acrescenta a essa constatação é a compreensão de que tal ocultamento não opera apenas como estratégia de engano, mas como procedimento estruturante de um regime de recepção específico, no qual espectadores são levados a aderir a um pacto de realidade que não é posteriormente desfeito.

A partir dessa perspectiva, propõe-se compreender *Tijuana* como uma operação mais complexa de produção do real a partir do ficcional. Diferentemente de formas mais tradicionais de teatro documental, nas quais elementos do mundo extrateatral são transpostos para a cena, aqui observa-se um movimento inverso em que materiais originalmente ficcionais são reinscritos em dispositivos que os fazem funcionar como evidência de experiência vivida. Retoma-se, assim, a noção anteriormente formulada de "falsificação da experiência" (Costa, 2019), mas ampliando seu alcance e compreendendo como a origem ficcional do material é reconfigurada para produzir efeitos de verdade.

Essa operação torna-se particularmente visível na construção dos elementos cênicos que sustentam a credibilidade do relato. Fotografias de baixa resolução, registros aparentemente improvisados, enquadramentos instáveis, anotações manuscritas em diários e documentos de aparência funcional compõem um conjunto de signos que remetem a práticas reconhecíveis do cotidiano. Além de remeter ao real, esses elementos operam como marcadores de autenticidade, ativando no espectador um modo específico de leitura. Assim, o real em cena não se define por sua origem, mas pelo regime de reconhecimento que se estabelece na relação com o público. É nesse sentido que se propõe compreender o real como pacto. Em vez de uma substância ou de um dado verificável, o real emerge como efeito de um acordo interpretativo, sustentado por dispositivos que orientam a recepção. Em *Tijuana*, esse pacto não é rompido nem explicitado durante a apresentação, o que o distingue de outras obras que operam pela revelação do engodo. O que este artigo acrescenta, portanto, à análise anterior, é a compreensão de que a eficácia política da obra não depende da denúncia da falsificação, mas da permanência desse pacto, que só pode ser problematizado em um segundo momento, fora do espaço da cena.

Dessa forma, *Tijuana* permite deslocar o debate sobre o teatro documental para além da oposição entre verdade e mentira, colocando em primeiro plano os modos de construção da crença. Ao fabricar documentos e organizar sua leitura como evidência, a obra não apenas tensiona os limites entre ficção e realidade, mas evidencia que tais limites são sempre resultado de negociações situadas entre obra e espectador.

Os dois primeiros exemplos analisados – *Mateluna e Tijuana* – já permitem identificar duas operações distintas sobre o documento. Enquanto Calderón parte de um documento real e o submete a uma reapresentação estratégica capaz de inverter seu sentido, o coletivo Lagartijas Tiradas al Sol percorre o caminho inverso, fabricando documentos a partir de uma ficção literária preexistente para fazê-los passar por registros de experiência vivida. Em ambos os casos, espectadores são conduzidos a um pacto de realidade que não corresponde inteiramente ao que lhe é apresentado. É justamente essa discrepância, revelada ou não durante a obra, que produz o efeito político. A diferença fundamental entre as duas obras neste ponto analisado reside no momento e na forma da revelação, sendo que em *Mateluna*, o engodo é desfeito diante do público como gesto deliberado de denúncia e, em *Tijuana*, ele permanece velado, exigindo dos espectadores, a posteriori, uma revisão do pacto que havia aceitado.

As obras argentinas analisadas a seguir aprofundam essa investigação sobre os limites do documento, mas deslocam o eixo da questão, pois se as duas primeiras obras tratam da verdade como problema político e social (a inocência de um preso e as condições de trabalho de um operário), *Reconstrução de uma ausência* e *Imprenteros* voltam-se para a verdade como problema afetivo e memorial. O que está em jogo, nesse segundo bloco, não é apenas denunciar uma injustiça ou simular uma experiência, mas reconstituir, por meio do documento, seja ele real ou inventado, aquilo que o tempo, a violência ou a perda afetiva apagaram. Inventar ou falsificar o documento não compromete sua função memorial, mas anuncia que a memória é sempre uma reconstrução parcial, lacunar, atravessada pelo desejo de reter algo que escapa.

A terceira obra é a argentina *Reconstrução de uma Ausência* (2020), obra criada pelo dramaturgo Gonzalo Marull e levada à cena e dirigida por Marcelo Moncarz. O monólogo reconstrói a trágica vida do escritor real Jorge Barón Biza, a partir da relação estabelecida com sua família, em especial seu pai violento e sua mãe. O pai desfigura o rosto de sua mãe com uso de um ácido e logo se mata. A mãe passa anos tentando curar essas feridas físicas no rosto e, por fim, também se mata. Anos depois, sua irmã igualmente se suicida, assim como o próprio Jorge Barón Biza. É uma obra de intenso caráter afetivo, pois Jorge era amigo íntimo do pai do dramaturgo, Gonzalo Marull, e foi realizada a partir de uma grande investigação em documentos públicos, pessoais e familiares por mais de 6 anos. Como afirma o dramaturgo em entrevista para esta pesquisa, a criação se faz por meio da memória, da imaginação ou da invenção e da pesquisa.

Em *Reconstrução de uma Ausência*, a identidade de Jorge vai sendo construída de maneira atravessada pela história trágica de seus pais, dois importantes personagens políticos e históricos argentinos. Uma identidade que se constrói na obra a partir desses rastros e rostos. E, sobre esse ponto, parece-me pertinente assinalar a importância que os rostos assumem nessa obra, por discutir a identidade, mas também porque esse rosto desfigurado de Clotilde, sua mãe, impacta Jorge por anos. Na encenação de Moncarz, que interessa especialmente a esta pesquisa, o monólogo, todo o tempo, referencia os familiares de Jorge, fatos históricos, e inclusive uma forte comparação com a família do dramaturgo Gonzalo, de quem Jorge era íntimo. Essas referências se fazem de maneira visual, sendo a visualidade um elemento importante na encenação, por atestar, visual e documentalmente, o que se constrói de sentido e de historiciza-

ção. Assim, são projetadas no cenário fotos pessoais e fotocópias de jornais da época, documentando o relatado pelo personagem histórico. Mas, com exceção de uma foto, todos os demais documentos são falsos, ou seja, não correspondem aos fatos e pessoas reais. As fotos não são de Clotilde, de Jorge nem de sua irmã, nem tampouco da família do dramaturgo, embora isso não seja avisado ao público. Da mesma forma, o jornal assinalado foi criado em tipografia antiga para reconstruir o efeito documental. Tais artifícios, além de compor os signos constitutivos da obra, preservam as famílias envolvidas de uma possível exposição maior. É uma obra feita de pesquisa e memória e na qual é justamente o documento que guarda a maior fatura da ficção. Uma obra em que os fatos estão muito atados à realidade, mas os documentos assinalados não correspondem a isso, respondem, justamente, à ficção.

O caso de *Reconstrução de uma Ausência* revela, com particular agudeza, a complexidade da relação entre documento e ficção no teatro do real. Se a tradição documental pressupõe que o registro (a foto, o jornal, o arquivo) funciona como garantia de autenticidade e ancoragem no acontecimento histórico, esta obra inverte radicalmente essa lógica. Nela, são justamente os documentos, elementos que o público naturalmente associa à prova e à verdade, aqueles que carregam a maior carga ficcional da encenação. Os fatos narrados estão profundamente enraizados na realidade, tanto na vida de Jorge Barón Biza, na violência do pai, no rosto destruído de Clotilde, na cadeia de suicídios que atravessa a família. Mas as imagens convocadas para testemunhar esses fatos são inventadas, fazendo-se simulacros de documento. Essa inversão, ademais de recurso dramatúrgico e uma cautela ética diante das famílias envolvidas, expõe uma tensão constitutiva do próprio gesto documental no teatro. O documento não é transparente, mas sim uma construção, uma escolha de mediação. Ao fabricar seus arquivos, a encenação de Moncarz não falsifica a história, mas torna visível o artifício que qualquer documentação já contém. A ficção documental indica como o real aparece, atravessado pela necessidade de ser narrado, encenado e, inevitavelmente, reconstruído.

E, por último, a quarta obra, *Imprenteros* (2019), de Lorena Vega, um teatro documental, de claro alinhamento com os biodramas. Na obra, encenam-se as vivências de Lorena e de seus familiares, usando suas próprias narrativas de vida como matéria-prima. Utiliza-se de diversos tipos de documentos, desde fotografias, vídeos, folhetos impressos na gráfica de seu pai, assim como os próprios corpos tomados como documentos de um labor familiar etc. Uma encenação na qual, junto a seus irmãos Sergio e Federico, Lorena constrói uma obra de teatro documental que revisita o lugar perdido por três irmãos, a gráfica localizada nas periferias de Buenos aires, em que cresceram rodeados de papéis, tintas e guilhotinas, e que lhes foi arrebatada em uma disputa familiar. Com forte percurso autobiográfico, realizado com material de arquivo familiar, participam os protagonistas reais da história que interpretam a si mesmos, junto a uma equipe de atrizes e atores profissionais, responsáveis por recriar algumas situações. Aqui, além de todo esse aporte documental que compõe a obra, interessa um documento específico, utilizado ao final da encenação. É um detalhe feito à forma de chiste, quase uma brincadeira. Diante da impossibilidade de voltar a esse espaço de sua infância, causada pela injusta proibição de adentrar o espaço que compôs suas vidas (a gráfica do pai agora falecido), adulteram-se fotografias, incluindo-os entre as máquinas da gráfica. A manipulação do real é declarada e encenada para restabelecer a justiça quando o mundo extrateatral não o permite. É uma forma declarada de dizer que o que se necessita não está na realidade, só é possível, só pode encontrar-se e realizar-se na ficção, e é para isso que se usa o documento. Ou seja, para restabelecer a justiça que não está no mundo, manipula-se o documento, para restabelecê-la, pelo menos, na ficção.

Em *Imprenteros*, a manipulação documental adquire uma dimensão singular neste estudo porque não se disfarça nem se oculta. Declaradamente, encena-se o documento adulterado e, nesse gesto aberto, sinaliza uma das funções mais profundas que a ficção pode assumir diante do real. Se em *Reconstrução de uma Ausência* os documentos falsos sustentavam a ilusão de veracidade sem que o público soubesse, aqui a falsificação é assumida como ato político e afetivo. As fotografias adulteradas não pretendem enganar, mas sim reparar uma injustiça afetiva. O que o mundo extrateatral negou aos irmãos Vega, a partir do impedimento de retornar ao espaço que formou suas identidades, seus corpos e suas memórias, a ficção deliberada restitui, ao menos no plano da imagem. O documento deixa de ser prova do que foi e passa a ser instrumento de imaginação do que deveria ter sido. Essa torção indica que o recurso do arquivo, em teatros documentais, pode não ser apenas um gesto de anúncio de fidelidade ao acontecido, mas pode ser também um gesto de resistência ou de correção de justiça, a partir da poética. E é nesse ponto que *Imprenteros* toca numa questão de suma importância para o teatro que manipula elementos do real, sinalizando que o documento não está isento da ficção que nele se realiza, podendo se configurar, mais do que como uma interrupção, uma continuidade e complementariedade entre os dois âmbitos, real e ficcional.

Esses quatro exemplos, *Mateluna*, *Tijuana*, *Reconstrução de uma ausência* e *Imprenteros*, apresentam quatro propostas diferentes para a irrupção e manipulação do real no palco. Enquanto a primeira obra usa um documento real, mas manobra a apresentação desse documento para enfatizar o valor da verdade, esvaziando-o de sentido e fazendo uma manipulação explícita dos fatos, a segunda cria deliberadamente efeitos reais que simulam documentos. A terceira utiliza o documento paradoxalmente como espaço ficcional a partir de sua falsificação, e a quarta propõe restaurar a justiça a partir de um documento declaradamente adulterado e falsificado. Em algumas se dá a manobra de esvaziamento e reconstrução da suposta verdade do real, e em outras, a criação do documento mesmo em cena. Em todas elas, o real é tomado não como um fato em si mesmo, mas como um intenso propulsor de efeitos entre a cena e o público, com o objetivo de criar arenas de sensibilidades para serem compartilhadas e questionadas. Esses usos insólitos do documento provocam uma discussão fissurada entre o campo da ficção e a realidade, enfatizando o espaço cênico como potencializador tanto de um como do outro. Assim, nessas quatro obras, ficção e realidade são potencializadas em continuidade.

A partir de uma ruptura, programada ou não, mais explícita ou mais sutil, com o espaço representativo, busca-se estabelecer uma intensa ética relacional, que nos permita gerar espaços de coparticipação dos sentidos estabelecidos em cena e ativos no mundo. Cansados, talvez, do crescente espetáculo e falsificação dos fatos mundanos que nos cercam ou das injustas disputas narrativas sobre supostas verdades políticas e sociais (incluindo a justiça, como mostra *Mateluna*), público e teatro premiam um desejo de reconexão com a realidade e com um espaço de posicionamento e reflexão sobre o mundo extrateatral que os rodeia e que ressoa no palco.

Josette Féral (2020) chama a atenção sobre essa busca pelo real na representação teatral como forma de suscitar relações de implicação com o público, que, segundo a pesquisadora, é agora o centro de atenção do teatro contemporâneo. Para isso, é necessário que se tomem medidas estéticas para que esse elemento seja entendido como um real inserido na cena, seja pela ausência de interferência, seja pela manipulação do objeto, a fim de manter ou criar, como mostramos aqui, suas características documentais. Esses elementos precisam ser destacados do entorno cênico, para reverberar um "isto foi"/"isto é" parte de um mundo extrateatral, seja por meio do contraste estético com os outros elementos, seja através da declara-

ção explícita desse documento como tal, como pacto entre palco e público. Para potencializar a possibilidade de que, diante de um arquivo declarado, o público se posicione frente ao que se apresenta como uma reverberação do mundo, é necessário criar um jogo de compreensão desse elemento como real, embora nem sempre o seja de fato.

Féral (2020, p. 183) também assinala o efeito que o real pode causar como brecha representacional. Em outras palavras, o real ou a suposição do real em cena também pode provocar uma potencialização e recontextualização da esfera representativa ao promover sua ruptura e lembrar ao espectador a condição teatral do ato. O uso dos efeitos que provoca essa inserção do real na cena, portanto, propõe um duplo jogo com o espectador, de mergulhar e emergir da representação, um ser e um não estar no espaço representativo, sem sair dele. Essa proposta parece denotar uma declaração política, propondo a reflexão e o reposicionamento do espectador diante de façanhas extrateatrais e cênicas ao mesmo tempo.

Essas e outras questões relacionadas à inserção e recriação do real no palco teatral atual são de suma importância para tecer reflexões sobre a produção artística contemporânea, em especial a teatral, mas também para pensar como as novas configurações que temos de verdade, real, ficção e mentira estão se apoderando da sociedade em seu conjunto, apagando os limites supostamente bem definidos. Pensar politicamente o fazer artístico teatral contribui para refletir sobre as necessidades de afetação às quais se convida os espectadores e sujeitos sociais a enfrentar as categorias aqui mencionadas.

A análise comparativa das quatro obras revela que o teatro latino-americano contemporâneo não trata o documento como um recurso neutro ou meramente ilustrativo, mas como um campo de disputa estética, ética e política. Em *Mateluna*, o documento é uma arma de dois gumes, capaz de condenar e de absolver conforme o enquadramento que lhe é dado; em *Tijuana*, o documento é uma construção minuciosa destinada a simular a textura do vivido; em *Reconstrução de uma ausência*, o documento é um substituto da memória impossível, que preenche lacunas com invenção não declarada; em *Imprenteros*, o documento é um ato de reparação simbólica diante do que a realidade não pôde restituir. Em todos os casos, o que se manipula não é apenas o documento em si, mas o regime de crença do espectador, sua disposição para aceitar, questionar ou recusar o pacto de realidade que a obra lhe propõe.

Esse movimento aponta para uma transformação mais ampla no modo como o teatro contemporâneo concebe sua relação com o público. O espectador já não é convocado apenas a assistir ou a se emocionar, mas a posicionar-se epistemicamente, a decidir no que acredita, o que questiona e o que recusa. Nesse sentido, as obras aqui analisadas participam de um projeto mais vasto de redefinição do lugar político do teatro na América Latina, um continente em que a disputa sobre a verdade, a memória e a narrativa histórica é, ela mesma, um campo de batalha permanente. Fazer teatro com documentos, inventá-los ou manipulá-los é também, nesse contexto, uma forma de intervir nessa disputa, de propor outros enquadramentos para os fatos e de devolver à ficção sua capacidade de dizer algo verdadeiro sobre o mundo.

Finalmente, entendo que o uso de componentes que pretendem ser uma (re)produção de uma experiência ou elementos do real como base para obras teatrais potencializa o lugar do ficcional e do real como discursos importantes para criar espaços de engajamento social e estético. Portanto, abordo os acordos entre o espectador e a obra, as tensões e negociações do real e do ficcional e as manipulações possíveis e declaradas de ambos dentro do lugar representativo como tal. A intersecção entre os dois regimes, o real e o ficcional, volta-se, assim, para as arenas relacionais, exigindo do espectador e das obras novos acordos, outras decodificações e, por conseguinte, (re)posicionamentos diante da cena e da vida.

Referências

CALDERÓN, G. *Mateluna*. Santiago do Chile, 2016. Folheto.

COSTA, J. M. O duplo pacto representativo: porosidades e enganos do real em Tijuana, de Gabino Rodríguez. *Aletria:* Revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v. *29*, n. 1, p. 37-51, 2019. DOI: https://doi.org/10.17851/2317-2096.29.1.37-51

COSTA, J. M. Actos de memoria: entrevista a guillermo calderón. *abehache*: Revista da Associação Brasileira de Hispanistas, v. 1, p. 170-176, 2016. Disponível em: https://revistaabehache.com/ojs/index.php/abehache/article/view/30/30. Acesso em: 9 mar 2026.

DANAN, J.; TAHAN,H. (ed.). *¿Es necesaria la ficción?* Politicidad del teatro performativo. Tradução Sofía Traballi. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2021.

FERNANDES, S. Experiências do real no teatro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13.

FUNDACIÓN Teatro a Mil. *Entrevista Guillermo Calderón*. 2020. 1 vídeo (15 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3KcR0Vd6AwM. Acesso em: 9 mar. 2026.

GÓMEZ, A. Guillermo Calderón, dramaturgo: "El teatro político fracasó, no logró motivar las transformaciones que se esperaban". *La Tercera*, Santiago, 9 fev. 2025. Disponível em: https://www.latercera.com/la-tercera-domingo/noticia/guillermo-calderon-dramaturgo-el-teatro-politico-fracaso-no-logro-motivar-las-transformaciones-que-se-esperaban/4TAUSZMH5ZABXLZZA5YZYW6WEA/. Acesso em: 9 mar. 2026.

GUIMARÃES, J.; ACÁCIO, L. S. Entrevista com Josette Féral – Professora e pesquisadora teatral. *Revista Urdimento*, Florianópolis, v. 1, n. 16, p. 179-185. 2020. DOI: https://doi.org/10.5965/1414573101162011179.

FOSTER, H. *O retorno do real*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MARULL, G. *Reconstrucción de una ausencia*. Buenos Aires, 2020. Folheto.

PAVIS, P.; GAMA, M. Uma redefinição do teatro político. *Sala preta*, São Paulo v. 13, n. 2, p. 171-175. 2013. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p171-175.

PISCATOR, E. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

RODRIGUEZ, G. *Tijuana*. Cidade do México, 2015. Folheto.

SOLANO, A. *Salario mínimo*: viver con nada. Bogotá: Tusquets Editores, 2015.

TELLAS, V. *Biodrama:* proyecto Archivos. Buenos Aires: Teatro Sarmiento/Complejo Teatral de Buenos Aires, 2002.

VEGA, L. *Imprenteros*. Buenos Aires, 2019. Folheto.

WEISS, P. Notas sobre o Teatro Documentário. *Contrapelo,* São Paulo, n. 2, p. 09-13, 2015. Acesso em 15 abr. 2025.

v. 31, n. 3, p. 26–39, 2026
ISSN: 2238-3824 · DOI: 10.35699/2238-3824.2026.64329
Submetido em: 02/03/2026 · Aprovado em: 03/07/2026

caligrama
revista de estudos românicos

Nona Fernández: memoria y revuelta

Nona Fernández: Memory and Revolt

Sara Rojo
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
Conselho Nacional de desenvolvimento científico (CNPq)
sararojo@yahoo.com
https://orcid.org/0000-0001-5089-7440

Resumen: Las obras dramáticas *El taller* (2012) y *Liceo de niñas* (2016), de la premiada escritora chilena Nona Fernández, revisan el pasado desde una mirada distópica. Esta mirada nace, según los indicios que nos entregan los textos, del choque que se produce entre los sueños (utopías) y un contexto social en el cual no parece posible que se ejerza la justicia. El artículo revisa cómo la autora construye el dispositivo imagético para enfrentarnos a esa realidad y cómo nos confronta con temáticas, que los datos históricos y periodísticos, confirman. Por ello, analizamos, analógicamente, la obra. De esta forma, partimos de los hechos desde los cuales parten las escrituras dramáticas y de algunas de las intertextualidades ficcionales que surgen de la lectura. Ese material nos posibilita reconocer el campo dentro del cual se insertan estos textos dramáticos (histórico y literario) y las imágenes que las obras utilizan. Nona Fernández revisa el pasado de una forma mordaz, que combina el humor con la violencia. Su estética se distancia de la mirada épica para ejercer la crítica al pasado.

Palabras clave: Nona Fernández; Chile; distopía; teatro.

Abstract: The dramatic works *El taller* (2012) and *Liceo de niñas* (2016), by the award-winning Chilean writer Nona Fernández, examine the past from a dystopian perspective. This perspective is born, according to the clues given to us by the texts, from the clash that occurs between dreams (utopias) and a social context in which justice does not seem possible to be exercised. The article examines how the author constructs an imaginary device to confront this reality and how she confronts us with themes that historical and journalistic data confirm. Therefore, we analyze the work analogically. In this way, we start from the facts from which the dramatic writings emerge and from some of the fictional intertextualities that arise from the reading. This material enables us to recognize the field within which these dramatic texts (historical and literary) are inserted and

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

the images that the works use. Nona Fernández reviews the past in a scathing way, combining humor with violence. Her aesthetics distance themselves from the epic view in order to exercise criticism of the past.

Keywords: Nona Fernández; Chile; dystopia; theater.

1 Consideraciones iniciales

Patricia Paola Fernández Silanes (Santiago, 23 de junio de 1971), más conocida como Nona Fernández, es una destacada actriz, escritora, guionista y feminista chilena. Es reconocida en Chile y en el exterior por su obra narrativa –ha sido traducida al inglés, francés, alemán, italiano, sueco, griego, turco, noruego, holandés y portugués–; pero no tanto por su dramaturgia que, sin duda, constituye un aporte relevante para el teatro chileno. Según la autora, le interesa

> *Pensar la escritura dramática* como una experiencia migrante. Textos que se articulan deambulando entre territorios en los que no pueden estacionarse. Quizás el enigma de la escritura dramática se encierra precisamente en esa incomodidad que la configura, en ese lugar que habita por naturaleza. (Fernández, 2022, p. 9, énfasis de la autora)

Quizás sea ese carácter emigrante del teatro lo que nos fascina y lo que nos hace volver una y otra vez al texto dramático. En este estudio, nos abocaremos a sus obras dramáticas *El taller* (2012) y *Liceo de niñas* (2016). En ambos casos, analizaremos las obras al interior del contexto en el cual se insertan y con el cual dialogan. *El taller* (estrenada el 2012 y Premio de la Dramaturgia Chilena en 2013) fue representada por el grupo La Pieza Oscura y dirigido por Marcelo Leonart. La obra sitúa la acción dramática en una casa en Lo Curro (barrio de clase alta). Mientras tanto, *Liceo de niñas* (2016), dirigida por el mismo director y con el mismo grupo, tuvo su estreno en 2015 y, como su nombre lo dice, se localiza en un liceo de mujeres.

2 Mariana Callejas (1932-2016) o el arte al servicio de la dictadura

> "Yo veía en esa historia una comedia. Es superobvio que un grupo de personas que está hablando de literatura mientras en la casa del fondo están torturando gente es algo horroroso, lo sé, pero la ceguera, la pelotudez de esa gente, me parecía impactante y digna de risa. Había que burlarse de eso, pero, claro, nadie lo veía así. Me aventuré a escribirlo, y fue una aventura muy gozosa también, que me empoderó en la idea de seguir escribiendo teatro."
>
> (Fernández, entrevistada por Pedro Pablo Guerrero, 2022)

Mariana Callejas, escritora y agente de la Dina durante el período dictatorial en Chile, fue un imán para una intelectualidad ávida de espacios artísticos en los cuales se pudiese huir, con glamour, de la gris atmósfera creada por la dictadura. Su casa del barrio Oriente y sus talleres literarios eran atractivos para la bohemia artística nacional, allí se bebía y se discutía sobre los grandes escritores como si nada sucediera, pero muchas cosas acontecían, inclusive en ese mismo espacio donde había una actividad subterránea.

De esta forma, en su faz pública, la casa de Lo Curro era un refugio para la creación literaria con sabor a vida doméstica (inclusive con niños jugando), y, por otro, era un laboratorio de tortura de la Dirección de Inteligencia Nacional (Dina). El escritor y periodista Juan Cristóbal Peña, en su libro *Letras torcidas: un perfil de Mariana Callejas* (2024), expone abiertamente esta atmósfera:

> La vida de Mariana Callejas estuvo marcada por la escritura. Por la escritura, los crímenes y la vida familiar. Había ganado algunos premios importantes para la escena literaria chilena de los años de la dictadura, había publicado, se había granjeado elogios y críticas favorables. Las veladas literarias en su casa cuartel de Lo Curro habían sido célebres: buena parte de los artistas y escritores de cierto renombre que permanecieron en Chile en los años setenta pasaron por esa casa, atraídos por la hospitalidad de su anfitriona, que agasajaba los invitados con buena conversación, alcohol, sánguches y picoteos. (Peña, 2024, p. 25)

Este pasaje histórico ha sido reproducido por célebres escritores chilenos como Pedro Lemebel (1952–2015), en su crónica "Las orquídeas negras de Mariana Callejas o el centro cultural de la Dina" (1994), publicada en el periódico chileno *La nación* en 1996 y, posteriormente, en su libro *De perlas y cicatrices* (1998); y Roberto Bolaño (1953–2003) en su conocida y analizada obra *Nocturno de Chile* (2000). Esta vez, nos detendremos en la obra *El taller* (2012), de Nona Fernández, pero haremos referencia a *Postremus* (2023), de Assis Benevenuto Vidigal, al campo histórico y a las narrativas de Lemebel y Bolaño. Esta operación la hacemos situando a la autora dentro de un espectro y una tradición que se aleja de aquella que, de alguna forma, fue conviviente con la cultura aceptada por el régimen pinochetista.

Mariana Callejas junto a su marido, Michel Townley, estuvieron al servicio del exterminio de dirigentes progresistas o de izquierda durante el período militar. Townley así lo reconoció en una entrevista al diario el *Clarín*, publicada originalmente en el año de 1999. Según la escritora y periodista Mónica González, responsable de recuperarla de los archivos del *Clarín* en *Ciperchile* en el año 2010, esta conversación marcó un hito en las investigaciones relativas al tema porque, además de aceptar su crimen, reconoció la existencia de la operación Cóndor:

> Lo que sí reconoció fue la existencia de la Operación Cóndor, la colaboración entre los servicios secretos de las dictaduras del Cono Sur para eliminar disidentes. Pero afirmó que se la conoció como 'Organización Cóndor' y fue 'creada después de la muerte de Prats'. Fue mencionada en el área de operaciones extranjeras de la Dina, y manejada por el mayor Raúl Eduardo Iturriaga. Fue algo que simplemente existía. (González, 2010, s/p.)

Callejas, paralelamente a esta actividad que desarrollaba en el servicio secreto y, por extraño que nos pueda parecer la unión entre la policía secreta y la literatura, fue una cuentista premiada, como destaca Peña. Su carrera fue estimulada por el conocido escritor chileno

Enrique Lafourcade y, luego, por otros escritores que participaron de las tertulias que organizaba, entre ellos, Carlos Franz y Gonzalo Contreras. Estos dos últimos escritores, cuando se torna público el trabajo de Marina Callejas y su esposo, se alejan de la escritora. En una entrevista que le hizo Juan Cristóbal Peña, el 2010, afirmó que no sabía nada de lo que sucedía en su casa y que lo que le molestaba era la ruptura de la rutina que generaba el trabajo de su esposo en la Dina:

> — ¿Leíste *Nocturno de Chile*, el libro de Roberto Bolaño sobre los talleres literarios de Lo Curro?
> Algo leí: cuando yo estaba presa, a una de las compañeras le llevaron un libro de Bolaño. Entonces ella me lo pasó para que leyera la parte donde figuraba yo. Y nada, escribe bien Bolaño, escribía bien, pero nada que ver conmigo. Leí esa parte. [...]
> — ¿Cuándo es que la relación se empieza a deteriorar?
> Cuando empezó a funcionar más la DINA en la casa. Entonces empezó a ponerse más pesado el asunto. Y otra cosa que siempre me molestó, y que puede destruir un matrimonio, aprende de esto: llegaba atrasado, siempre, nos invitaban a comer a las nueve, llegábamos a las diez; nos invitaban a las diez, llegábamos a las once. Todo el tiempo. Yo estaba lista, siempre, y él se demoraba, se demoraba. Se daba unas duchas de 45 minutos. (Peña, 2010, s/p.)

Esas informaciones nos muestran cómo funcionaron los mecanismos psicológicos de defensa y/o de manipulación de Callejas. Negaba todo y fingía una inocencia que estaba lejos de poseer, como mostraron las investigaciones que se realizaron posteriormente. En su taller, se pretendía hacer poesía dentro de una burbuja sin mirar el exterior o, peor aún, en el caso de ella, participando de un doble juego sinestro en el cual cabía ser simultáneamente agente y artista.

Por ello, enfatizamos la importancia ética del quehacer literario frente a las relaciones existentes entre la letra y la sociedad. Esto significa, en la práctica, que quienes nos dedicamos a las letras (literatura o crítica) debemos tomar posición estética y política dentro del mundo y el arte que producimos. Por posición me refiero a situarse en él de forma crítica y no, necesariamente, a producir un arte alineado con una ideología específica.

Las representaciones, que nos dejaron Lemebel y Bolaño, marcan un énfasis en la contradicción que genera, precisamente, la disociación entre la letra y la sociedad que vivieron en esos años dictatoriales los escritores del Taller y tantos otros. La breve crónica de Lemebel describe cómo se leía, en las reuniones de la escritora, a Proust y Faulkner al sabor de un buen whisky. Según las palabras del autor, era: "Una diva escritora con un pasado antimarxista que hundía sus raíces en las ciénagas de patria y Libertad. Una mujer de gestos controlados y mirada metálica que vestida de negro, fascinaba por su temple marcial y la encantadora mueca de sus críticas literarias" (Lemebel, 1998, p. 14).

Por su parte, Bolaño describe las mismas reuniones por medio del narrador-protagonista de su novela *Nocturno de Chile* (2000): el cura Sebastián Urrutia Lacroix. Este personaje está inspirado en el sacerdote del Opus Dei Ignacio Valente (José Miguel Ibáñez Langlois), crítico literario del diario más conservador del país, *El Mercurio*, y quien habría participado de dichas tertulias. En el relato, Urrutia Lacroix afirma sobre María Canales.: "Era escritora, era buenamoza, era joven. Yo creo que tenía cierto talento. Aún lo mantengo. Un talento ¿Cómo decirlo? Recogido en sí mismo, encerrado en su vaina, ensimismado" (Bolaño, 2000, p. 124-125). La ironía de Bolaño, presente en el reconocimiento de un talento ensimismado, la sitúa en un lugar distante al que la colocó Lemebel, que la veía como una diva que tenía sus raíces en el movimiento de

extrema derecha Patria y Libertad; pero los dos coinciden en que esas reuniones entretenían a los escritores que estaban aburridos de vivir bajo el oscurantismo de una dictadura:

> Nos aburríamos. Leíamos y nos aburríamos. Los intelectuales. Porque no se puede leer todo el día y toda la noche. No se puede escribir todo el día y toda la noche. No éramos, no somos titanes ciegos, y en aquellos años, como ahora, los escritores y artistas chilenos necesitaban reunirse y conversar a ser posible en un lugar amable y con personas inteligentes. (Bolaño, 2000, p. 123-124)

El nudo narrativo, en ambos casos, no está en los crímenes y atentados a los derechos humanos perpetrados por Towley y Callejas, sino en la actitud de los artistas enajenados que participaban de las veladas propiciadas por la segunda, y en la disociación que establecen esos escritores entre arte y posicionamiento social. Disociación, quizás, cobijada en el énfasis aislado que se les dio a las prácticas vanguardistas en los años ochenta en Chile, sin preocuparse si eran una evasión al horror que se vivía o si surgían como mero juego de formas o alienación, como un escape a la opresión que se vivía en el espacio exterior.

Esta reflexión nos lleva, nuevamente, al cuestionamiento ético que planteamos anteriormente. La necesidad de estar atentos al lugar desde el cual creamos y al posicionamiento que asumimos, éste no puede ser obtuso ni de clausura de quien piensa de modo diferente, por el contrario, debe estar abierto de entendimiento de lo que se juega en cada situación histórica. ¿Qué es lo que pasa coyunturalmente? ¿Cuánto podemos avanzar y a qué costo? ¿Qué es lo que podemos hacer desde nuestro lugar de enunciación? Nona Fernández se hace cargo de la memoria y la escenifica con una dosis de humor y sarcasmo sin que se rompa la teatralidad.

En *El taller*, la acción dramática se sitúa, como ya dijimos, en una casa en Lo Curro, barrio de clase alta en Santiago. María es la directora de un taller literario y tiene a su haber el hecho de haber ganado un concurso de cuentos del diario *El Mercurio* (recordemos, en el juego de espejos, que el nombre que le da Bolaño a la representación ficcional de Mariana Callejas es María Canales). Los otros personajes son Cassandra, una escritora erótica inédita; Rubén Grande, también inédito, que quiere darle a su escritura un sesgo de género; y Rubén Chico, que obviamente también es inédito, con preocupaciones sociales y económicas.

Otro personaje que aparece, durante el transcurso de la acción dramática, es Mauricio, quien se infiltra para investigar la desaparición y muerte de Caterina, exmiembro del Taller. El abanico de personajes de la intelectualidad en dictadura está casi completo, Nona Fernández consigue pasear por distintos tipos humanos que pululan la bohemia artística de esos años dentro de un espacio lleno de personajes misteriosos, como los italianos de la casa de Lo Curro que nadie sabe por qué están allí, pero que configuran, con su presencia, un indicio de la atmósfera brumosa que existe en el exterior.

Desde la primera didascalia, se afirma que en la casa de Lo Curro también funcionaba un cuartel de la Dina. La autora advierte que lo que se representará tiene independencia de los hechos reales. Esta advertencia se sitúa en el contexto de una obra que nace de una situación histórica conocida, pero del cual la autora dice querer independizarse. A partir de ese punto, viene la primera pregunta: ¿Eso es posible? Mi respuesta es que no, pues, aunque las situaciones dramáticas o/y los parlamentos no sean históricos, el hecho en sí lo es. Inclusive en la obra se menciona que uno de los escritores del Taller será contratado para hacer los discursos de Pinochet, que una mujer desapareció porque sabía mucho y que la directora del taller ganó premios, etc. Hechos que sucedieron, no en el orden ni en la forma que fueron escenificados, pero que sucedieron y son de amplio conocimiento tanto dentro del campo literario chileno como jurídico (Mariana Callejas fue presa en 2003).

En esas circunstancias, la obra establece un juego entre la realidad y la ficción como componentes de la misma trama, inclusive, ese juego nos permite cuestionar si será verdad que la escritora desea la independencia de los hechos o si las evasiones al campo de lo real (cada vez que le preguntan algo a María evita las respuestas) son parte de una construcción literaria o de un mecanismo de defensa que aparece en la narrativa como vestigio del mundo personal de Mariana Callejas representado en la obra por María. Todo esto es posible porque la ficción se desata dentro de un campo de referencialidades conocido tanto dentro del campo histórico como el literario. Inclusive Fernández no es la única, dentro del teatro que hace referencia a los hechos sucedidos en dictadura. Tenemos, entre tantos otros, escritores como Ariel Dorfman (*La muerte y la doncella*), Guillermo Calderón (*Mateluna*) e Isidora Stevenson (*Hilda Peña*), que tienen obras importantísimas sobre el tema.

La trama construye una red de suspenso, a partir de la desaparición de "una mujer que vio lo que no debía ver" (Fernández, 2019, p. 23). Esta imagen es recurrente en los textos que registran asesinatos. Lo interesante es que la obra dista de quedarse en la denuncia de ese hecho (ya realizada en la literatura latinoamericana) y crea un suspenso paralelo y una reflexión pertinente hasta los días de hoy: ¿Las temáticas etéreas que encienden y estimulan el interés de los intelectuales tienen sentido dentro de un mundo que se enciende en llamas, por ejemplo, en el caso de los participantes del taller literario? ¿De quién era amante Rasputín, de la zarina Alexandra Fiodorovna o del príncipe Félix Yussopov? ¿Qué sentido tiene esa pregunta en ese o en este contexto latinoamericano? La autora ironiza, se ríe y juzga con humor tanto en la obra como en sus entrevistas.

En *Postremus*, de Assis Benevenuto Vidigal (actor, crítico, editor, traductor y dramaturgo), interpretada por Quatroloscinco y dirigida por mí en el 2023, se dialogó con la misma escena, especialmente con la perspectiva del relato de Bolaño en *Nocturno de Chile*. Dos imágenes atravesaban, conjuntamente, el escenario: una mujer tortura da y, encima de ella, un grupo de escritores en una fiesta, con una mujer de anfitriona y con música en vivo. Recitan los clásicos, no se enteran de los gritos ahogados y beben. El experimento teatral, así fue llamado, cruzaba las realidades brasileña y chilena por medio del personaje central: un intelectual al servicio del autoritarismo. Un crítico-censor que ejerce su papel con orgullo y superioridad, que cree en aquello que hoy llamamos de meritocracia.

Lo interesante es que seres como este han sido una constante en la historia de nuestros países. Inclusive, posterior al montaje, uno de los actores, y dramaturgo de la obra, descubrió que en su familia hubo un personaje semejante. El experimento escénico tuvo como foco la problemática ética relativa al papel del escritor egocentrista dentro de determinadas realidades sociales. En esta escena, en particular, usamos poemas canónicos desconectados del contexto e interpretados con el placer que otorga el vino y la conversación amena. El énfasis estaba en la imagen, en el entramado de dos pisos que escondía el sótano de la tortura mientras encima se realizaba el sarao poético lleno de frases clichés, vino, música y poemas declamados que apagaban los gritos de la mujer torturada.

Del ángulo que miramos el tema central de esta escena, y de sus versiones en todas las obras mencionadas, está la cuestión de los intelectuales al servicio de regímenes autoritarios, como se observa el personaje de Rubén Grande de *El taller* (2012), que abiertamente sirve al régimen pinochetista como uno de sus intelectuales; o como María, que ejerce como agente, paralelamente a su actividad artística. Tanto actuar como policía secreta o ser un artista que se encierra en su burbuja requiere un cuestionamiento. Reflexionar sobre el papel de los intelectuales dentro de estados de excepción, e inclusive dentro de democracias, nos parece una tarea urgente.

Necesitamos analizar el entramado que se teje en cada momento, no para cancelar los artistas, sino para entender las dinámicas que se juegan porque son complejas y nada obvias. Mariana Callejas tuvo el papel de líder de un taller literario porque quienes lo frecuentaban permitieron que así fuera, dejándose encandilar por el glamur de un arte ajeno a la realidad y no viendo el submundo de tortura que subyacía detrás de él:

> La literatura también puede ser un mecanismo más de tortura, los libros también pueden ser parte del horror que se vive por ejemplo en un estado de represión, de lesa humanidad e inmediata impunidad. Esto no quiere decir que sea función de la literatura ser revolucionaria o que defienda espontáneamente los DDHH, pero de ahí que el escritor y su arte se presten para atrocidades sin nombre y sean motor del miedo y de un posterior y supuesto arrepentimiento, arroja a la literatura a un campo de potencial crueldad como lo puede generar cualquier otra disciplina, destinada al sufrimiento y al terror. (Acero; Pérez, 2023, p. 34)

No abogo por un retorno al realismo socialista ni por excluir determinado tema del repertorio de una creación artística. Abogo por la búsqueda histórica del papel que a los intelectuales les toca jugar en cada momento y por la conciencia política con relación a ese papel que se tiene en el momento que vivimos de la historia, respetando siempre la libertad de creación. Nona Fernández se hace cargo de ese papel, de una forma extremadamente sagaz que combina el humor situacional con el suspenso dentro de una estructura que cuestiona desde la primera línea los campos de lo real y de lo ficcional.

3 Los estudiantes, qué tienen los estudiantes

"¡Que vivan los estudiantes
Jardín de nuestra alegría!
Son aves que no se asustan
De animal ni policía
Y no le asustan las balas
Ni el ladrar de la jauría
Caramba y zamba la cosa
¡Que viva la astronomía!"

(Violeta Parra, *Me gustan los estudiantes*)

Los jóvenes en Chile han jugado un papel fundamental en la lucha por los cambios desde los comienzos de la República. Salazar y Pinto (2002) señalan con relación a los de las décadas de 1980 y 1990:

> Las generaciones juveniles del '80 y del '90, lo mismo que los del '68 en su fase final, han vivido su juventud enfrentándose de lleno al 'monstruo negro', en directo o de rebote. En una notoria inferioridad de condiciones. No han podido vivir sensaciones de "omnipotencia" histórica como los jóvenes del '68 se propusieron realizar difíciles tareas políticas dentro y fuera del ajedrez institucional, para lo cual establecieron mecanismos selectivos de participación y cadenas *jerárquicas* para decidir lo que debía hacerse. Y mientras más difícil la tarea, más selectivos y jerárquicos se volvieron**.** *La tarea de los jóvenes del 90, en cambio, no (por de pronto) esencialmente política, sino cultural (transformar una memoria anclada en las derrotas de*

> *1973 y 1986 en una memoria volcada hacia la acción y el futuro)*. Y esta tarea, a la inversa de la anterior, no requiere de una rígida participación selectiva y jerárquica, sino *dialéctica, abierta, asociativa y dialogante.* Horizontal". (Salazar y Pinto, 2002, p. 235, el énfasis es nuestro)

Nona Fernández, como tantos otros escritores nacidos en los setenta (cabe mencionar Lina Meruane y el propio Guillermo Calderón) retoman críticamente el pasado de la derrota, pero no consiguen proyectar un futuro de cambio. La larga transición chilena fue un golpe duro para esa generación. Nacieron bajo el sistema neoliberal (educación universitaria pagada, pensiones privadas, salud pagada etc.) y vieron que la justicia frente a las impunidades de la dictadura solo existiría, como dijo el presidente Patricio Aylwin, "en la medida de lo posible":

> Como dije solemnemente en el mensaje que dirigí al país desde el Estadio Nacional, tan pronto asumí mis funciones de Presidente de la República, la conciencia moral de la Nación exige que se esclarezca la verdad de lo ocurrido en la materia, por dolorosa que sea, y sobre la base de esa verdad se busque la justicia, en la medida de lo posible. (Aylwin, 1991, s/p).

Esa revuelta aparece en el imaginario de *Liceo de niñas* (2016). Los personajes se rebelan contra la injusticia dictatorial, pero se quedan paralizados cuando descubren que su lucha no transformó el futuro, lo que intensifica la sensación de fracaso. En cuanto a la educación, muchos autores de distintas generaciones, como Marco Antonio de la Parra y Luis Barrales, la tomaron como conflicto central de sus obras, pero en ninguno de ellos vimos que se proyectase una utopía.

Entre esas obras está *Clase,* de Guillermo Calderón, dirigida por mí y representada por Mujeres Míticas, en Belo Horizonte en 2019. Su publicación en portugués (2020), organizada por Felipe Cordeiro y por mí, contó con una escena nueva creada después del estallido de 2019 por el propio autor. Hacemos referencia a esta obra, pues uno de los personajes de *Clase*, el profesor, tiene una herida sangrante en la frente, igual a la del personaje del Joven envejecido de *Liceo de niñas* (2016) que, a la vez, es homónimo al personaje invocado por el narrador-personaje de *Nocturno de Chile* (2000), de Roberto Bolaño.

Las intertextualidades creadas por Nona Fernández no terminan allí. La joven, que no puede hablar, y que está escribiendo la obra del grupo (interpretada en la temporada de estreno por la propia autora), lleva el mismo nombre de la narradora-personaje de su novela *Fuenzalida* (2012) y la obra, escrita por ese personaje, en *Liceo de niñas* (2016), comienza con un epígrafe de *Amuleto* (1999), de Roberto Bolaño: "Así pues, los muchachos fantasmas cruzaron el valle y se despeñaron en el abismo" (Fernández, 2016, p. 113). Lo que, analógicamente, crea una mirada en paralelo entre los personajes de Bolaño y los de Fernández. Todos construyeron ideales que se estrellaron contra sociedades represivas que destruyeron sus sueños.

El eje de la meta-obra relata la muerte de Alfa Centauro, el joven envejecido, quien entra a lucha armada por el incentivo de Pegaso 51. En la obra dramática, por medio de un recurso estético memorativo, se cuenta la muerte de Pegaso 51, seudónimo de uno de los históricos hermanos Vergara, muertos por la dictadura en 1985. Eduardo Antonio Vergara Toledo y Rafael Mauricio Vergara Toledo fueron símbolo de la resistencia antidictatorial y, al evocarlos, el personaje de *Liceo de niñas* (2016) establece un homenaje y una crítica a la impunidad de su asesinato. El hecho histórico, según lo relatado por el Museo de la Memoria de Chile en su página web, expresa:

> Según informaciones de prensa, 'El 29 de marzo de 1985 a las 19:45 horas en el sector Las Rejas con 5 de abril, un trío de delincuentes armados intentaron (sic) asaltar un negocio, siendo sorprendidos por Carabineros que patrullaban en un furgón. Los frustrados asaltantes reaccionaron produciéndose un breve baleo en el que resultaron heridos el Cabo de Carabineros Marcelo Muñoz Cifuentes, Eduardo y Rafael Vergara Toledo, muriendo los dos últimos en ese lugar. El tercero de los delincuentes alcanzó a darse a la fuga.' Los antecedentes reunidos por esta Comisión, entre los que se cuentan los informes de autopsia, permiten afirmar que ambos hermanos murieron a causa de politraumatismo por balas y que el cuerpo de Rafael Vergara registra un disparo en la nuca a corta distancia, que fue el que en definitiva le causó la muerte. La Comisión ha llegado a la convicción de que Rafael Vergara fue ejecutado por agentes estatales, estando ya herido y en poder de quienes lo mataron, en violación de sus derechos humanos. Respecto de su hermano, Eduardo Vergara, no pudiendo la Comisión determinar las circunstancias precisas en que se produjo el enfrentamiento ni la participación que él hubiera tenido, considera que pereció víctima de la situación de violencia política. (Museo de la Memoria, s/p)

El relato es narrado en la meta-obra que escribe el personaje Fuenzalida para ser presentada en el Liceo y es corroborado por la información histórica. Alfa Centauro está escondido en una casa de seguridad, con una familia *normal*, que después de comer *normalmente* (la dramaturga enfatiza la palabra normal), el padre lo denuncia a la policía. La acotación es directa: "El joven envejecido mira hacia afuera. Levanta los brazos en señal de rendición. Un balazo certero en la frente lo hace caer al suelo" (Fernández, 2016, p. 122).

En la búsqueda de recolectar información sobre Alfa Centauro y otros tantos que se unieron a la lucha armada contra la dictadura y que, inclusive, la continuaron durante la transición a la democracia, leímos el relato periodístico de Juan Cristóbal Peña, *Jóvenes pistoleros* (2024), que describe innumerables denuncias, muertes y vacíos informativos. El hecho histórico es relatado así:

> Desde ese día y hasta 1979, los militares inauguraron un proceso intensivo de militarización del campo educativo, imponiendo un 'estado de guerra educacional'. Estos condujeron el sistema educativo existente bajo la consideración de que había que 'sanearlo' de la 'ideologización' de las nuevas generaciones. Así, la dictadura intentó –en gran medida con éxito- "limpiar" al sistema educacional de aquellas personas e ideologías que, en su visión, atentaban contra el 'ser nacional'. El 'estado de guerra educacional' encontró un respaldo en la Doctrina de Seguridad Nacional, según la cual los factores psicosociales eran campos de batalla en un contexto en el que el enemigo se encontraba al interior de la propia nación. (Pablo Neut; Sebastián Neut; Matías Neut, 2020, s/p.)

Las intertextualidades políticas, literarias, históricas y judiciales de Nona Fernández caminan dentro de un juego temporal e intelectual que enriquece el eje de la obra: un grupo de estudiantes se esconde de la represión vivida tras una toma en 1985 del Liceo de Aplicación y reaparecen transcurridos 30 años. La toma es contada y ficcionalizada en la obra y el resurgimiento del grupo también, generando una escena cómica cercana al absurdo. Después de 30 años hay un nuevo contexto de movilizaciones estudiantiles, pero nada cambió demasiado, tanto la lucha como la represión continúan. En 2015, el grupo de mujeres que reaparece conversa con un profesor en crisis depresiva, sin tener conciencia del tiempo transcurrido. Lo pri-

mero a lo que tenemos acceso es a la situación inverosímil: mujeres de uniforme escolar con más de cuarenta años salen de un escondrijo asumiendo que son adolescentes con un profesor en crisis por frustración profesional, económica y afectiva.

La sala de clases se transforma, así, en espacio clandestino y, en ese espacio y de la mano de un profesor destruido por el sistema neoliberal, se retoma la función educacional perdida. Nos referimos a la acción que ejerce un poder educativo transformador, sólo que se realiza por medio de la operación generacional inversa. Si algún resabio de utopía queda está en el papel de la educación (en la versión modificada de *Clase*, de Guillermo Calderón, se enarbola la misma utopía). Ni la política ni las instituciones son confiables, pero los seres humanos, individualmente, pueden serlo cuando saltan las barreras generacionales y se dan la mano y el permiso de crecer juntos. En la calle, está candente una de las varias movilizaciones en pro del cumplimiento de los acuerdos llegados con los gobiernos de transición a la democracia:

> La rebelión de los estudiantes secundarios chilenos que remeció las estructuras políticas de la democracia neoliberal tuvo su punto de partida en un conjunto de demandas puntuales y terminó exigiendo la derogación de la LOCE. Es decir, el movimiento estudiantil, en poco menos de un mes, saltó de una demanda mínima a una demanda máxima: la transformación del sistema educativo neoliberal. (Gómez Leyton, 2024, s/p)

Pero el sistema neoliberal, aunque con algunas medidas sociales compensatorias durante los gobiernos de transición a la democracia, está vigente hasta hoy. Por eso, afirmamos que el sentimiento de derrota, presente en *Liceo de niñas* (2016), trasciende la obra y nos lleva hacia el campo histórico donde encontramos muchas declaraciones decepcionadas como las de Ricardo Palma Salamanca, el guerrillero mediático del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, que consiguió huir de una cárcel de alta seguridad en un helicóptero. Pero ese sentimiento corre paralelo a la nostalgia por los sueños que movieron a la generación de jóvenes chilenos que lucharon contra la represión. Miska, la compañera por años de Salamanca, lo resume así:

> Sueños de los años previos a la militancia política que, cosa rara, pese a todo lo que estaba ocurriendo en el país, pese al horror y las sombras, que nos gobernaban, remiten a una adolescencia luminosa. Una época de una libertad y una rebeldía indomables – escribe – que nunca más volvió a sentir. (Peña, 2019, p. 455)

Miska nos hace detenernos en el hecho de que quienes están escondidas en *Liceo de niñas* (2016) y que reaparecen son mujeres. El papel y el lugar que ocupan las mujeres durante la transición a la democracia ha cambiado:

> El largo proceso de transición democrática que se inició con las elecciones de 1989 y que no tiene un momento de término muy claro, pero cuyos efectos indiscutiblemente se extienden aún hasta hoy, está marcado por la inscripción de la reivindicación de la igualdad de género en el Estado y en la acción pública. Esto significó, en cierta medida, un término a las movilizaciones del movimiento de mujeres y feministas de los años de 1980, así como una oportunidad política de visibilizarla más alto nivel sus reivindicaciones. (Forstenzer, 2022, p. 29)

Quizás sea este cambio, que no convence a todas (uso el femenino pensando en los personajes aludidos), lo que aparece tras el relato de la desesperanza. Por ello, aunque exista la nostalgia en la obra, los personajes cuando descubren que han transcurridos 30 años, que ya son adultas, y que nada de lo que soñaron se concretizó, más bien que lo perdieron todo, prefieren volver a su escondrijo:

> Riquelme: ¿O sea que… cuando yo salga allá afuera, me van a decir "señora"?
> *El Profesor y Fuenzalida se miran buscando una respuesta. Luego asienten.*
> Maldonado: ¿O sea que… cuando yo salga allá afuera, me van a dar el asiento en la micro, me van a tratar de Ud.?
> *El Profesor y Fuenzalida se miran. Luego asienten.*
> Riquelme: ¿O sea que… cuando yo salga allá afuera, a lo mejor mi mamá y mi papá ya no van a estar?
> *El Profesor y Fuenzalida se miran. Luego asienten.*
> Maldonado: ¿O sea que… cuando yo salga allá afuera, ya no voy a poder tener hijos?
> *El Profesor y Fuenzalida se miran. Luego asienten.*
> Maldonado: ¿O sea que… cuando yo salga allá afuera, yo no voy a poder estudiar?
> *El Profesor y Fuenzalida se miran. Luego asienten.*
> Riquelme: ¿O sea que… cuando yo salga allá afuera, a lo mejor llegó la democracia?
> *El Profesor y Fuenzalida se miran. Luego hacen un gesto de relatividad.*
> Riquelme: ¿O sea que… cuando yo salga allá afuera, a lo mejor ya no hay marchas? ¿La gente está feliz?
> *El Profesor y Fuenzalida se miran. Luego hacen un gesto de relatividad.*
> Riquelme: ¿O sea que… cuando yo salga allá afuera, no van a haber milicos? ¿Los juzgaron? ¿Están todos presos?
> *El Profesor y Fuenzalida se miran. Luego hacen un gesto de relatividad.*
> Riquelme: O sea que ya… no fui diputada de la República.
> Maldonado: O sea que ya… no cambié el mundo.
> Riquelme: O sea que ya… no salvamos a nadie.
> Maldonado: O sea que ya… servimos para nada (Fernández, 2016, p. 99-100).

La distopía se establece en toda su potencia. Sin juventud, sin los afectos que añoran y sin sueños, quedan abatidas, pero aún habrá otra revelación por la frente que agudizará la sensación de fracaso. Fuenzalida estuvo en el exterior y como no soportó el neoliberalismo imperante, volvió; pero lo hizo sin informarles lo que sucedía, por lo tanto, las engañó:

> Fuenzalida: Vivía sólo para que me fuera súper bien. Y de tan bien que me fue, cuando quise acordarme de todo ya no había nada ni nadie.
> Maldonado: *(Molesta)* ¿Y por eso te viniste para acá?
> Fuenzalida: Ustedes eran el único recuerdo que me quedaba. Nunca pensé que las encontraría ahí dentro.
> Maldonado: ¿Y por qué no nos dijiste nada?
> Fuenzalida: ¿Qué les iba a decir?
> Riquelme: Que habían pasado 30 años, que éramos unas viejas de mierda, que ya no había nada que esperar para salir afuera (Fernández, 2016, p. 101-102).

El profesor representa, igual que en Clase, a una generación frustrada y derrotada por un sistema neoliberal deshumano. Es interesante pensar que sólo en 2025 se pagará la deuda histórica a esta clase social.[1] Las protagonistas y los jóvenes asesinados son la generación traicionada y derrotada. Los muchachos de *Amuleto* (1999) son, dentro de esta lectura, las colegialas que se quedaron en el pasado. Por ello, planteo que la subjetividad que plantea esta generación continúa anclada en la derrota de 1973.

Nona Fernández, cuando elige de protagonistas a estas exliceanas, destaca el papel que jugaron las mujeres durante los movimientos de resistencia de los secundarios para volver a la democracia. Reconoce que ese movimiento fue uno de los primeros en alzar la voz para cuestionar las características de la larga transición y que fueron las mujeres las que desempeñaron un papel preponderante en un acto de reafirmación social y de género y, quizás por ello, las que más perdieron.

Fuenzalida es la escritora del grupo y para entender su papel al interior de la obra es interesante volver a la novela *Fuenzalida* (2012), de Nona Fernández, que centra su narrativa en una escritora homónima de culebrones que nos permite sumergirnos en el ejercicio de narrar y en la historia misteriosa de su padre ausente. La memoria tiene un papel fundamental y los vestigios visuales también: todo parte de una fotografía encontrada por la protagonista en la basura. En el epígrafe de la novela, que también podría ser de *Liceo de niñas* (2016), Fernández plantea: "Cierra los ojos y sueña conmigo. En esos pasillos mi reflejo puede moverse y hasta bailar. Toma los hilos de esa marioneta, préstale tu voz y pon en mi boca las palabras que necesites. Inventa un cuento que te sirva de memoria" (Fernández, 2012, p. 11).

La escritora traza con sus novelas y obras de teatro cruces temporales y de acción que permiten que el pasado nos hable, que permiten reconstruir ausencias (la del padre, la del estado, la de la justicia); pero con mecanismos teatrales que mezclan la ficción y la realidad. Es interesante cómo explicita esto con relación a la novela *Fuenzalida* (2012):

> La carta que da cuerpo al capítulo 'Señales de humo' genera un clima de ambigüedad significativo, ya que resulta difícil determinar si 'Tu papá' es Fuenzalida o Fuentes Castro o si ese padre que imagina 'tu carita de burbuja' es el imaginado y ocultado o el violento y torturador. Una vez más se impone el juego entre ficción y verdad y el deslizamiento entre verdades que atañen al campo privado y las que se direccionan al público. Ambas fronteras se diluyen. Pero es un modo de decir que, aunque la historia sea privada, vale la pena contarla porque hace falta mantener la memoria pública. En algún punto, este relato de filiación procura entroncarse con un hecho de matiz histórico. Es la operación elegida para reconstituir un tiempo negado u olvidado. (Vila, 2021, s/p)

El taller (2012) deja al descubierto el simulacro tortuoso de la violencia estatal disfrazada de arte y *Liceo de niñas* (2016) muestra el sentimiento de pérdida por el quiebre de un proyecto único en el mundo. Pero esto se hace no desde el llanto, sino desde una risa nacida del sarcasmo y de un cierto desprecio por el absurdo situacional en el cual nos encontramos. Recordemos que habitamos esta época tan compleja en que la falta de esperanzas es el pan de cada día.

[1] El 31 de enero de 2025, el presidente Gabriel Boric promulgó la Ley que promete pagar la deuda histórica a docentes. La Deuda Histórica surge por el incumplimiento de la Ley Nº 3.551 de 1981, la cual estipulaba un aumento en el sueldo base del sector público e introducía una "asignación especial" no imponible para los docentes dependientes del Ministerio de Educación de Chile.

Agradecimientos

Agradezco a Júlia Morena Costa la lectura atenta de este artículo y a Guilherme Araújo la adecuación a las normas de la Revista Caligrama.

Referencias

ACERO, N.; PÉREZ DÍAZ, J. La institución literaria en Chile durante la dictadura: el rol del escritor Enrique Campos Menéndez. *Catedral Tomada*: Revista de crítica literaria latinoamericana, Pittsburgh, v. 11, n. 20, p. 1-40, 2023. Disponible en: https://catedraltomada.pitt.edu/ojs/catedraltomada/article/view/601. Acceso en 14 abr. 2024.

AYLWIN, P. Discurso de S.E. el Presidente de la República al recibir informe de la Comisión de la Verdad. Santiago de Chile, 1991. Disponible en: https://fundacionaylwin.cl/hace-30-anos-un-dia-como-hoy-el-presidente-patricio-aylwin-da-a-conocer-el-informe-rettig/. Acceso en 15 dic. 2024.

BOLAÑO, R. *Amuleto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.

BOLAÑO, R. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

FERNÁNDEZ, N. Escribimos para llegar a ese lugar. *In*: NEIRA-MUÑOZ, Ángela (org.). *Dramáticas del Sur*: escritoras del teatro en Chile. Concepción: Editorial Puño y Letra, 2022.

FERNÁNDEZ, N. *El taller.* Santiago de Chile: Oxímoron, 2019.

FERNÁNDEZ, N. *Fuenzalida*. Santiago de Chile: Random House, 2012.

FERNÁNDEZ, N. *Liceo de niñas*. Santiago de Chile: Oximoron, 2016.

FORSTENZER, N. *Políticas de género y feminismo en el Chile de la postdictadura*. Santiago de Chile: Lom, 2022.

GÓMEZ LEYTON, J. C. La rebelión de las y los estudiantes secundarios en Chile: protesta social y política en una sociedad neoliberal triunfante. *Biblioteca Virtual CLACSO*. Disponible en: https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar. Acceso en: 9 nov. 2024.

GONZÁLEZ, M. La confesión clave de Michael Townley. *CIPER Chile*, 2010. Disponible en: https://www.ciperchile.cl/2010/07/08/la-confesion-clave-de-michael-townley/. Acceso en 12 fev. 2024.

GUERRERO, P. P. El relato colectivo es imposible, lo que nos queda es poder traducirlo a nivel de fragmentos. *Cuadernos hispanoamericanos*, 2022. Entrevista. Disponible en: https://cuadernoshispanoamericanos.com/nona-fernandez. Acceso en: 9 jun. 2024.

LEMEBEL, P. *De perlas y cicatrices*. Santiago de Chile: Lom, 1998.

MINEDUC. Presidente Gabriel Boric Font en promulgación de solución a la Deuda Histórica docente: "Tras más de cuatro décadas de espera, estamos cumpliéndole a los profesores y profesoras". 2025. Disponible en: https://www.mineduc.cl/presidente-boric-promulga-la-solucion-a-la-deuda-historica-docente/. Acceso en: 8 de feb. de 2026.

MUSEO de la Memoria y los Derechos Humanos. Eduardo Antonio Vergara Toledo, 2026. Disponible en: https://interactivos.museodelamemoria.cl/victims/?p=3250. Acceso en: 12 dic. 2024.

MUSEO de la Memoria y los Derechos Humanos. Rafael Mauricio Vergara Toledo, 2026. Disponible en: https://interactivos.museodelamemoria.cl/victims/?p=2785. Acceso en: 12 dic. 2024.

NEUT AGUAYO, M; NEUT AGUAYO, P.; NEUT AGUAYO, S. "Seguridad para estudiar, libertad para vivir": una aproximación histórica al movimiento secundario chileno en dictadura a partir de la experiencia del Liceo de Aplicación. *Revista Izquierdas*, mar. 2020. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-50492021000100207. Acceso en: 20 oct. 2024.

PEÑA, J. C. *Jóvenes pistoleros*: violencia política en la transición. Santiago de Chile: Ediciones Debolsillo, 2019.

PEÑA, J. C. *Letras torcidas*: un perfil de Mariana Callejas. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2024.

PEÑA, J. C. Mariana Callejas: "Es tan triste escribir sin que te publique". *CIPER Chile*, Santiago de Chile, 7 jul. 2010. Disponible en: https://www.ciperchile.cl/2010/07/07/mariana-callejas-%E2%80%9Ces-tan-triste-escribir-y-que-no-te-publique-nadie%E2%80%9D/. Acceso en: 12 feb. 2024.

SALAZAR, G.; PINTO, J. *Historia Contemporánea de Chile V*. Santiago de Chile: Lom, 2002.

VIDIGAL, B. A. *Postremus:* imagens e teatralidades na narrativa de Roberto Bolaño: da teoria à performance. In: ROJO, S. *Imagens e teatralidade na narrativa de Roberto Bolaño.* Da teoria a Performance. Belo Horizonte: Editora Javali, 2023.

VILA, M. de P. Fuenzalida de Nona Fernández: reuniendo piezas perdidas. *Anclajes*, Santa Rosa, v.25, n.2, p.166-180, 2021. Disponible en https://www.scielo.org.ar/scielo.p hp?script=sci_arttext&pid=S1851-46692021000200166&lng=es&nrm=iso. Acceso en: 23 ene. 2025.

v. 31, n. 3, p. 40–51, 2026
ISSN: 2238-3824 · DOI: 10.35699/2238-3824.2026.65071
Submetido em: 18/03/2026 · Aprovado em: 28/04/2026

caligrama
revista de estudos românicos

O canto como elaboração simbólica do luto frente a violência em *Hilda Peña*, de Isidora Stevenson

El canto como elaboración simbólica del duelo frente a la violencia en Hilda Peña*, de Isidora Stevenson*

Chant as the Symbolic Elaboration of Mourning in the Face of Violence in Hilda Peña*, by Isidora Stevenson.*

Sabrina de Oliveira Moura
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
sab.mou.acad@gmail.com
https://orcid.org/0009-0009-2358-9771

Resumo: Este estudo dedica-se a uma breve apresentação de *Hilda Peña* (2013), de Isidora Stevenson, abordando como os fios e fissuras desse texto, um complexo bordado de imagens, abrem caminhos para o diálogo sobre questões históricas e sociopolíticas que perpassam gênero, violência estatal, relações de poder, maternidade, solidão, morte e luto. Busca-se explorar a opção da autora em tratar a densidade de tais questões por meio de um monólogo estruturado em versos, formando cinco cantos. A narração das dores da personagem, expressas pela forma poética, confere ao texto uma musicalidade marcada por um tom de lamento íntimo. Referências à língua indígena e às imagens oníricas, particularmente presentes no primeiro e no quarto canto, estabelecem um diálogo com as produções poéticas e musicais de mulheres mapuches. A escolha do canto, imbuído de simbologia indígena como forma dramatúrgica, evidencia uma posição política de Stevenson frente às violências.

Palavras-chave: canto mapuche; dramaturgia latino-americana; Stevenson; Hilda Peña.

Resumen: Este estudio se dedica a una breve presentación de *Hilda Peña* (2013), de Isidora Stevenson, abordando cómo los hilos y las fisuras de este texto, un complejo bordado de imágenes, abren caminos de diálogo en torno a cuestiones históricas y sociopolíticas que atraviesan el género, la violencia estatal, las rela-

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

ciones de poder, la maternidad, la soledad, la muerte y el duelo. Se busca explorar la decisión de la autora de abordar la densidad de tales cuestiones mediante un monólogo estructurado en versos, conformado por cinco cantos. La narración de los dolores del personaje, expresados a través de la forma poética, otorga al texto una musicalidad marcada por un tono de lamento íntimo. Las referencias a la lengua indígena y a las imágenes oníricas, particularmente presentes en el primer y cuarto canto, establecen un diálogo con las producciones poéticas y musicales de mujeres mapuche. La elección del canto, imbuido de simbología indígena como forma dramatúrgica, evidencia una posición política de Stevenson frente a las violencias.

Palabras clave: canto mapuche; dramaturgia latinoamericana; Stevenson; Hilda Peña.

Abstract: This study presents *Hilda Peña* (2013), by Isidora Stevenson, examining how the threads and fissures of the text, a complex embroidery of images, open avenues for dialogue around historical and sociopolitical issues related to gender, state violence, power relations, motherhood, solitude, death, and mourning. It also examines the author's choice to address the density of these issues through a monologue structured in verse and composed of five chants. The character's suffering, expressed through poetic form, lends the text to a musical quality marked by an intimate tone of lament. References to Indigenous language and oneiric imagery, particularly in the first and fourth chants, establish a dialogue with the poetic and musical productions of mapuche women. The choice of chant, imbued with Indigenous symbolism as a dramaturgical form, underscores Stevenson's political stance in response to violence.

Keywords: Mapuche chant; Latin American dramaturgy; Stevenson; Hilda Peña.

1 Hilda Peña, um complexo bordado de imagens

Hilda Peña, peça teatral escrita em 2013 pela dramaturga chilena Isidora Stevenson e publicada em 2022 pelo Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral Buenos Aires (CELCIT), apresenta distintas possibilidades analíticas que se articulam no enredo. O "bordado de imagens",[1] tecido na estrutura poética de cantos que intercalam narrações, pausas e silêncios, conduz a reflexões profundas sobre problemáticas sociopolíticas que atravessam questões de gênero, violência contra o corpo, relações de poder, repressão estatal, abandono social, concepções de maternidade, solidão, morte e formas de enfrentamento do luto.

Trata-se de um monólogo em que a voz íntima e reflexiva da protagonista – uma mulher que adotou seu filho e o perdeu para a violência do Estado – entrelaça-se com eventos significativos da história do Chile e com imagens fundadoras do imaginário cultural do país. Para compor a dramaturgia, Stevenson evoca a imagem do violento assalto ao Banco O'Higgins, realizado pelo *Movimiento Juvenil Lautaro*, também conhecido como *MAPU-Lautaro*, e o caso de Apoquindo, no qual os *carabineros*,[2] a polícia oficial chilena, dispararam contra um ônibus, em outubro de 1993, na cidade de Santiago, matando oito pessoas. De maneira inventiva, a dramaturga desloca, na peça, o evento ocorrido em outubro para o mês de dezembro, destacando que não busca uma abordagem histórica do massacre, mas utiliza um recurso épico para evidenciar como a vida ficcional da personagem Hilda Peña se entrelaça com esses momentos históricos.

Na trama, Hilda conheceu seu filho, que estava vivendo nas ruas, e sua experiência de maternidade foi sendo construída cotidianamente, colocando em questão as idealizações culturalmente criadas sobre ela.

> A veces le llevaba pan. Le convidaba té.
> Y así de a poco fue pasando. No sé.
> Así pasó.
> No conversábamos mucho.
> Nos sentábamos a tomar té y comer pan con alguna cosa.
> Cecina, huevo.
> Al tiempo estaba viviendo en mi casa
> (Stevenson, 2019, p. 7).[3]

Ela se reconheceu como mãe por meio de vivências concretas: o chá e o pão compartilhados – de maneira gradativa, assim como o quarto do filho foi sendo organizado – os momentos em que a ternura se manifestava, disfarçadamente, no ato de cortar seu cabelo.

---

[1] Em sua fala durante a conferência de encerramento do I Colóquio Internacional literatura, teatro e sociedade, realizado em Belo Horizonte, 27 de novembro de 2024, Isidora Stevenson compartilhou as motivações por trás da escrita de *Hilda Peña*. A metáfora do texto como um "bordado" é uma alusão aos bordados de sua avó e parte de suas lembranças da infância.

[2] Traduzido como carabineiros.

[3] Às vezes eu levava pão. Convidava pra um café.
E assim, aos poucos, foi acontecendo. Não sei. Foi assim que aconteceu.
A gente não conversava muito.
Sentava pra tomar café e comer pão com alguma coisa. Mortadela, ovo.
Algum tempo depois estava morando na minha casa" (Stevenson, 2019, p. 64)

> Se dejó crecer el pelo. Yo se lo cortaba a veces. Las puntas.
> Me gustaba cortárselo.
> Era como hacerle un cariño.
> Yo no quería hijo y de repente tenía éste
> (Stevenson, 2019, p. 10).[4]

Assim, é possível observar, na obra, uma poética da escassez: a fragilidade das manifestações de afeto se relaciona diretamente com a precariedade material em que a família está inserida.[5]

Às vésperas do Natal, o filho e sua namorada foram mortos pela polícia durante um assalto a banco: "Dos funcionarios policiales fueron detenidos en el lugar por hacer uso imprudente de su arma de servicio, dijo la voz del periodista" (Stevenson, 2019, p. 3).[6] No entanto, por ser uma narração por um único ponto de vista – o da mãe – o texto mantém em aberto a dúvida se as vítimas pertenciam ao *Lautaro*. Trata-se de uma referência ao *Movimiento Juvenil Lautaro*, uma organização de esquerda radical formada durante a ditadura de Augusto Pinochet, que defendia a luta armada como forma de combate ao regime. O nome do movimento retoma a figura histórica do líder mapuche Lautaro (1534 – 1557), central na Guerra de Arauco (1550–1656) e símbolo da resistência contracolonial chilena. Em 1982, Isidora Aguirre escreveu a dramaturgia *Lautaro! Epopeya del Pueblo Mapuche*, que mobiliza a memória do líder mapuche Lautaro e atua, nas palavras de Sara Rojo (2014, p. 46), como "um grito de resistência durante o período ditatorial". Pode-se compreender que a peça de Stevenson ecoa a dramaturgia de Aguirre ao se inserir nessa cadeia de sentidos de luta e resistência, dialogando com diferentes momentos históricos do Chile. Nesse sentido, no âmbito das peças, "Lautaro" funciona como um eixo simbólico de enfrentamento às violências colonial e estatal, estabelecendo uma relação entre a colonização, a ditadura e o presente pós-ditadura, momento em que se insere o massacre de Apoquindo.

Diante da dor de perder o filho, Hilda embarca em uma busca incessante para compreender o vazio deixado pela ausência e ressignificar a morte e o luto. A forma que encontra para se manter viva é permanecer em contato diário com o cadáver do filho. Na peça, a narração da mãe rememora a trajetória desse corpo: de alguém abandonado, que vivenciou o frio e a fome nas ruas até ser acolhido por uma mulher desconhecida; morto por armas da polícia e que agora é um corpo em estado de decomposição, "fresco-hinchado-putrefacto-seco" (Stevenson, 2019, p. 16).[7]

A mãe peregrina, devotamente, todos os dias ao calvário, em um ritual fúnebre íntimo e divergente das convenções sociais e culturais do luto. Para conseguir ter contato com o filho falecido, negocia seu próprio corpo com os zeladores do cemitério, o que provoca a reflexão sobre as dinâmicas de poder e abuso do corpo feminino. Violentada pelo poder do Estado, que matou seu filho e a condenou à solidão e à dor, sofre diariamente os abusos de homens que se aproveitam de sua condição de vulnerabilidade.

---

[4] "Deixou crescer o cabelo. Eu cortava às vezes. As pontas.
Eu gostava de cortar seu cabelo.
Era como fazer um carinho nele.
Eu não queria filho e de repente tinha esse" (Stevenson, 2019, p. 67).

[5] Ver em *Poéticas da precariedade* (Cury, 2013).

[6] "Dois policiais foram detidos no local por fazer uso indevido de suas armas de serviço, disse a voz do jornalista" (Stevenson, 2019, p. 57)

[7] "Gelado-inchado-podre-seco" (Stevenson, 2019, p. 66).

Ao final da peça, descobre-se que a mãe esteve, desde o início, dialogando com um bruxo. Ela desesperadamente apela aos caminhos esotéricos e mágicos, revelando que as alternativas racionais e materiais já não são capazes de suportar os meios de sua existência, uma vez que sua esperança no futuro foi completamente aniquilada.

> Trate de ver si mi niño despierta. Por favor.
> No ve que después se va a podrir.
> No va a poder hacerse nada después.
> Yo leí en el diario que usted tiene poderes. Que lo ha hecho antes.
> Que es como brujo, como esotérico.
> Que hace trabajos.
> Por favor. ¿Puede hacer esto?
> Todavía puede despertar. Yo creo. Por favor trate.
> Por favor inténtelo. Por favor mi niño vaso. Por favor mi niño hinchado.
> Por favor mi niño amarillo, pálido, verdoso, morado. Por favor.
> No ve que después ya no se va a poder
> (Stevenson, 2019, p. 19).[8]

As características distópicas presentes na obra, como a sensação de medo, insegurança e falta de perspectivas diante das desigualdades e violências, podem ser situadas em uma perspectiva analítica dialética: o comportamento dessa mãe, que não consegue se separar de seu filho morto – o que, em nossa visão cultural, pode parecer horrendo –, representa, para ela, a única maneira de enfrentar a própria morte e resistir por mais um dia. Nesse sentido, Sara Rojo considera essa dramaturgia de Stevenson como uma "tragédia silenciosa", que não recompõe a ordem, "porque ela não existia na origem" (Rojo, 2023).

---

[8] "Tenta ver se meu menino desperta.
Por favor.
(Pausa)
Não vê que depois vai apodrecer?
Não vai dar pra fazer nada depois.
(Pausa)
Eu li no jornal que o senhor tem poderes. Que fez isso antes.
Que é tipo um bruxo, um esotérico.
Que faz trabalhos.
Por favor.
(Pausa)
Pode fazer isso?
Ainda pode despertar. Eu acho. Não sei.
Por favor, faz.
Por favor tenta.
Por favor meu menino copo de vidro.
Por favor meu menino inchado.
Por favor meu menino amarelo, pálido, esverdeado, roxo.
Por favor.
(Pausa)
Não vê que se apodrece não vai dar pra fazer mais nada" (Stevenson, 2019, p. 81-82).

2 O canto como elaboração simbólica do luto social frente à violência

Isidora Stevenson afirma que, durante o processo de escrita criativa da peça, buscou "encontrar uma voz, uma musicalidade vocal que remetesse a um lugar de profunda identidade chilena como o campo" (Stevenson *apud* Rojo, 2023).

A dramaturga estruturou o texto em cinco cantos, compostos por versos marcados por um teor de lamento. Também incorporou ao texto referências à língua e à simbologia indígena – aspectos que perpassam a peça em diversos momentos, revelando uma poética que busca, nas raízes da cultura chilena, os elementos para a construção da voz da personagem. As imagens oníricas, em evidência no primeiro e no quarto cantos da peça, estabelecem diálogos com produções artísticas de mulheres mapuches, nas quais o sonho é incorporado ao poema como expressão característica da cosmovisão do povo originário.

Bladimir Carrasco (2008, p. 23), recorrendo aos estudos de Rolf Forester (1995), explica que os sonhos têm uma influência direta na organização da comunidade mapuche. É por meio deles que as divindades se comunicam com os humanos, orientando as escolhas das lideranças, *la machi*[9] e dos auxiliares, que farão parte da constelação responsável pela tradução de mensagens dos antepassados e pela coleta de ervas medicinais para a cura dos enfermos. A partir dessa ótica, Claudia Espinoza Sandoval (2018, p. 77) afirma que "para el pueblo mapuche, el mundo de los sueños tenía una función simbólica que no quedaba relegada al sujeto, sino que se extendía a la colectividad, porque el sueño de una persona podía referirse también a la situación global de la comunidad".[10]

Essa cosmovisão está presente no poema *Perrimontun*, de Maribel Mora Curriao[11]. *Perrimontun* é o nome dado às experiências sobrenaturais e visões que ocorrem à pessoa escolhida para ser *la machi*.

> No temas a las horas marcadas
> u signo no es de muertos
> brotaste con las lluvias anhelante
> tu paso alumbrará la noche
> y tu huella será el camino
> No temas hija mía
> el grito de la aurora abrió tus ojos
> y te abandoné en el valle
> pero guardo los sueños
>
> (Curriao, 2022).[12]

[9] Autoridade religiosa do povo mapuche.

[10] "Para o povo mapuche, o mundo dos sonhos possuía uma dimensão simbólica que não estava restrita ao sujeito, mas se estendia à coletividade, porque o sonho de uma pessoa também poderia referisse a situação global da comunidade" (livre tradução da autora).

[11] Maribel Mora Curriao é escritora chilena. Cresceu, com seus avós, em um pequeno povoado mapuche falando *mapudungún*, a língua desse povo. É mestre em literatura pela Universidade do Chile.

[12] "Não temas às horas marcadas
Teu caminho não é dos mortos
brotastes como as chuvas, vívidas
teu passo ascenderá a noite
teu rastro traçará o caminho
Não temas, filha minha
o grito da aurora abriu teus olhos
eu te abandonei no vale
mas guardo os sonhos"
(tradução livre da autora)

No primeiro canto de *Hilda Peña*, a personagem rememora um sonho que já havia tido antes. Inicialmente, as imagens lhe provocam certo medo, mas, ao fim, se tornam aterrorizantes.

> Está lloviendo pero sin nubes y sin frío.
> No sé de dónde sale la lluvia, pero no pienso en eso en el sueño.
> Yo sé que estoy en el sur. No conozco el sur, pero en el sueño sé que es el sur.
> Yo no sé nadar, pero en el sueño sí sé.
> Me meto al agua pilucha.
> El agua no está fría.
> Es rico.
> Me echo así para atrás y la lluvia me cae en la cara.
> El agua es tan verde que no me veo los pies.
> Me da miedo a mí.
> Eso de no verse los pies es raro.
> Los pies son los pies, se tienen que ver.
> Eso me da miedo en el sueño.
> También en la vida.
>
> *Pausa*.
>
> Se lo conté a alguien el sueño antes. Dijo que había un lago verde.
> Que queda en el sur. Algo de Los santos.
> Nunca lo había escuchado. No me suena.
> Estoy flotando en el agua verde y en el lago empiezan a flotar bolsas de plástico.
> Las miro y me dan ganas como de vomitar.
> Más que sueño empieza a ser pesadilla.
> (Stevenson, 2019, p. 2).[13]

Considerando que, na cultura mapuche, os sonhos possuem caráter de orientação e anunciação do futuro (Carrasco, 2008, p. 24), o primeiro canto desse monólogo de Stevenson

[13] "Está chovendo, mas sem nuvens e sem frio.
Não sei de onde vem a chuva, mas não penso nisso no sonho
Eu sei que estou no sul. Não conheço o sul, mas no sonho eu sei que é o sul.
Eu não sei nadar, mas no sonho eu sei.
Entro pelada na água.
A água não está fria.
É lindo.
Me jogo assim para trás e a chuva cai no meu rosto.
A água é tão verde que não vejo meus pés.
Isso me dá medo.
Isso de não ver os pés é estranho.
Os pés são os pés, eles têm que ser vistos.
Isso me dá medo no sonho.
Também na vida.
(Pausa)
Já contei esse sonho antes para alguém. Essa pessoa disse que tem um lago verde.
Que fica no sul. "Não sei o que lá" dos Santos.
Nunca tinha escutado. Nunca nem ouvi falar.
Estou flutuando na água verde e no lago começam a flutuar sacolas de plástico.
Eu olho e elas me dão vontade de vomitar
Mais que um sonho começa a ser um pesadelo" (Stevenson, 2019, p. 54).

apresenta-se como uma espécie de síntese do que a personagem enfrentará ao longo da peça com a morte de seu filho.

As imagens turvas que aparecem no sonho podem remeter a sua subsequente imersão em um estado de confusão e de incompreensão da morte e da própria existência. À vista disso, surge outra reflexão: o sonho atua como um prelúdio na dramaturgia, mas não como uma revelação antecipada da tragédia para a personagem, pois, ao contrário, os sonhos a atormentam e a confundem.[14]

Ao aproximar o canto inicial de *Hilda Peña* de outro poema de Curriao, Sueños *en el valle*[15], observa-se que o eu-lírico, diferente do primeiro canto da peça, estabelece uma conexão consciente com o sonho, apontando que não é a morte física que causa incompreensão sobre a existência do sujeito, mas a morte social,[16] ou seja, a distância de seu território, de sua língua e de seus antepassados.

Heme aquí, apartada de mis muertos,
perdida en el Valle del Águila,
olvidada del pehuén y la montaña.
En sueños he visto
que brota sangre en mi costado
y nacen aves rapaces de mis sienes
que devoran mis manos y mi lengua.

Mas, me nacen otras manos
y otra lengua
que son devoradas nuevamente
y luego nacen otras
que oculto cuidadosa
entre metawes.
Pero también son alcanzados
los metawes
y sus restos dispersados
por el valle.

Entonces me levanto y me rehago,
la misma cara, el mismo cuerpo
y el mismo corazón acongojado.

No es la muerte
quien me espanta a esta hora,
sino la distancia con las montañas.

---

[14] Considerando as relações com os gêneros dramáticos, identifica-se, nesse contexto, um diálogo do texto de Stevenson com as tragédias clássicas, em que o uso do prenúncio, representado pela presença de oráculos, configura-se como uma característica central do teatro trágico grego.

[15] *Sonhos no Vale* (tradução livre da autora)

[16] O termo "morte social" remete ao estudo *Necropolítica* (2018), de Achille Mbembe, no qual o autor analisa o contexto da colonização e da escravidão como um dos primeiros experimentos de biopoder, na perspectiva foucaultiana. O autor apresenta a noção de tripla perda, ao afirmar que, em uma terra colonizada, "a condição de escravo resulta em tripla perda: perda de um 'lar', perda de direitos sobre o seu corpo e perda do status político. Essa perda tripla equivale a dominação absoluta, alienação ao nascer e morte social (expulsão da humanidade de modo geral)" (Mbembe, 2018, p. 27). O título deste subtópico acrescenta a palavra "social" ao termo "luto" e se inspira na noção de morte social proposta por Mbembe, assim como na dimensão de luto coletivo produzida por situações de violência social.

No son los rapaces centinelas,
sino el inútil deseo
del retorno a las quebradas.

Mas, heme aquí, cuerpo y sueño
sobre este suelo baldío
(Curriao, 2022).[17]

O "*aquí*", no poema, é um mundo urbano contemporâneo e distante das paisagens e tradições que definem a identidade de um povo: o mesmo mundo em que Hilda Peña vive, desorientada e desesperançosa.

Após relatar o que ocorreu no banco, ela termina o segundo canto da peça com os seguintes versos: "Lautaro es un nombre mapuche. / Apoquindo es una palabra mapuche. / Apumanque es otra palabra mapuche. / No sé qué significan." (Stevenson, 2019)[18]. Essa passagem da dramaturgia aproxima-se da ideia de distanciamento das origens e esquecimento cultural que o poema de Curriao suscita, mesmo que em perspectivas diferentes. *Hilda Peña*

---

[17] Eis-me aqui, apartada de meus mortos
Perdida no *Valle del Águila*
Esquecida do *pehuén* e da montanha

Em sonhos, tenho visto
que brotam sangue em meu costado
e nascem aves de rapina em minhas têmporas
que devoram minhas mãos e minhas línguas.

Mas nascem outras mãos
e outra língua
que são devoradas novamente
e depois nascem outras
que as escondo com cuidado
nos *metawes*.
Mas também os *metawes* são alcançados
e seus restos dispersados
pelo vale.

Então eu me levanto e me refaço
o mesmo rosto, o mesmo corpo
e o mesmo coração angustiado.

Não é a morte
que me amedronta a esta hora
mas a distância das montanhas

Não são as aves rapinantes, à espreita
mas o desejo inútil
de voltar às ravinas

Mas eis-me aqui, corpo e sonho
sobre esse chão desolado (tradução livre da autora).

[18] Lautaro é um nome mapuche./Apoquindo é uma palavra mapuche./Apumanque é outra palavra mapuche. Não sei o que significam (Stevenson, 2019, p. 58).

pode, portanto, ser interpretada como a culminação das preocupações manifestadas pelo eu-lírico em *Sueños en el valle* – um sujeito assolado, apartado da tradição.

Na relação entre a dramaturgia e os cantos tradicionais, o elemento estético da canção parece ter sido incorporado ao texto dramático como forma de elaboração simbólica do luto individual e social diante da violência e do processo de distanciamento das origens. O canto mapuche é uma manifestação arraigada na oralidade popular, carrega os saberes tradicionais, além de atuar como forma de resistência cultural. Cabe aos *ülkatufe*[19] a função de vocalizar esses conhecimentos e saberes por meio das canções, como pode ser observado no vídeo *El kimün de la ülkatufe Ángela Manqueo Burdiles.*[20]

Neste vídeo, as senhoras Ángela Marisol Manqueo Burdiles e Elisa Ruka refletem sobre a importância de preservar as tradições, o idioma e as cerimônias ancestrais, orientando as gerações vindouras a manter esse conhecimento. Parte dos diálogos são cantados em meio tom. Normalmente, os cantos entoados dessa forma podem evocar uma sensação de lamento. Contudo, o cerne da discussão não se concentra em lamentações, mas em uma reflexão profunda sobre a vida e a continuidade da tradição.

Por seu turno, as pesquisas e as canções de Elisa Avendaño Curaqueo têm contribuído significativamente para a difusão do conhecimento, tanto sobre a estrutura melódica das canções quanto sobre a cosmovisão, histórias, passagens, saberes e violências sofridas pelo povo originário. Por exemplo, *Wilipang*,[21] primeira canção composta por Curaqueo depois da abertura política chilena, configura-se como um clamor por justiça e solidariedade pela dor de todas as mães mapuches que perderam seus filhos para a violência de Estado, quando lutavam em defesa de seus territórios.[22]

Nessa perspectiva, a dramaturgia *Hilda Peña* estabelece um diálogo com a forma do canto mapuche, configurando-se como um canto coletivo ao se entrelaçar às vozes de tantas outras mulheres, materializado na voz da personagem Hilda Peña, que retoma características da poesia e dos cantos dos povos originários ao expressar a dor e o luto pela perda do filho em decorrência da violência estatal.

3 Considerações finais

Tratar as violências sociais e políticas por meio da estética constitui um desafio para os artistas que assumem essa abordagem. Essas violências situam-se no âmbito do trauma coletivo, deixando marcas profundas no imaginário de uma sociedade. Como aponta Márcio Seligmann-Silva, há uma propensão humana a um comportamento que "resulta em um *agir* que encobre o evento traumático e impede a recordação"; além disso "estar no tempo 'pós-catástrofes' significa habitar essas catástrofes" (2018, p. 63, grifos do autor). Conforme analisado neste estudo, Isidora Stevenson, em *Hilda Peña*, traz à cena a representação de um fato histórico traumático envolvendo a polícia chilena e o grupo *MAPU-Lautaro*, que resultou na morte de

[19] Designa "cantores".

[20] O vídeo integra o canal oficial da cantora Elisa Avendaño Curaqueo. ELISA Avendaño Curaqueo - El kimün de la ülkatufe Ángela Manqueo Burdiles. 2023. 1 vídeo (11 min.). Publicado pelo canal Elisa Avendaño Curaqueo.

[21] ELISA AVENDAÑO CURAQUEO. *Elisa Avendaño Curaqueo – WILIPANG*. 2019. 1 vídeo (6 min.). Youtube.

[22] De acordo com vídeo da cantora e poeta chilena, lideranças jovens como Alex Lemun, Matías Catrileo, José Mendoza Collio, Juan Huentecura Llancaleo, Johnny Cariqueo Yañez e Camilo Catrillanca foram reprimidos e mortos.

várias pessoas, configurando um luto coletivo que atravessa o tecido social. A noção de "pós", frente aos impactos sociais e culturais provocados por um massacre, não pressupõe necessariamente superação, pelo contrário, o processo silencioso de elaboração de um trauma pode perdurar por anos e anos (Seligmann-Silva, 2018).

A abordagem das violências sociais por meio da arte emerge como uma necessidade de debate. Historicamente, povos tradicionais que lutam por seus territórios e direitos enfrentam diversas formas de opressão. Nesse contexto, as escolhas simbólicas da dramaturga, inspiradas nas raízes, nos cantos e na voz do povo mapuche, aqui lidas em diálogo com a elaboração poética de Maribel Mora Curriao e Elisa Avendaño Curaqueo, mobilizadas neste estudo, desempenham um papel fundamental na peça, funcionando como ato de denúncia e resistência e evidenciando sua posição política frente às violências. Stevenson se posiciona ao lado das mães que, historicamente, vêm perdendo seus filhos para a violência do Estado, e o canto mapuche ressoa em seu trabalho como força e elaboração do luto individual e social.

Referências

CARRASCO, B. *La cosmovisión mapuche de lo onírico representada en la poesía etnocultural femenina*. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidad de Estocolmo, Estocolmo, 2008. Disponível em: https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-8068. Acesso em: 11 dez. 2024.

CURRIAO, M. M. Perrimontun. Cuatro poemas de Maribel Mora Curriao, histórica investigadora y poeta mapuche; Sueños en el valle. *Mapuche Diario*, 2022. Disponível em: https://www.mapuchediario.cl/2024/10/14/cuatro-poemas-de-maribel-mora-curriao-historica-investigadora-y-poeta-mapuche/. Acesso em: 11 dez. 2024.

CURRIAO, M. M. Cuatro poemas de Maribel Mora Curriao, histórica investigadora y poeta mapuche. *Diario Mapuche*, 14 out. 2024. Disponível em: https://www.mapuchediario.cl/2024/10/14/cuatro-poemas-de-maribel-mora-curriao-historica-investigadora-y-poeta-mapuche/. Acesso em: 02 set. 2026

CURY, M. Z. F. Poéticas da precariedade. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 41, p. 33-46, 2013. DOI: https://doi.org/10.1590/S2316-40182013000100003.

ELISA Avendaño Curaqueo. *WILIPANG*. 2019. 1 vídeo (6 min). Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v= N0W6-eizdnQ. Acesso em: 11 dez. 2024.

ELISA Avendaño Curaqueo. *El kimün de la ülkatufe Ángela Manqueo Burdiles.* 2023. 1 vídeo (11 min). Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OWMhXtYixbg. Acesso em: 11 dez. 2024.

ESPINOZA SANDOVAL, C. *Ti üllkantun küme wirin dew küpay*. 2018. Tese (Mestrado em Literatura) – Universidad de Chile, Santiago, 2018. Disponível em: https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/170374. Acesso em: 11 dez. 2024.

FORESTER, R. *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago: Universitaria, 1995.

MBEMBE, A. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

ROJO, S. Literatura dramática amordaçada no Chile ditatorial. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 30, 2014. DOI: https://doi.org/10.55702/3m.v18i30.9745

ROJO, S. Resiliência e subversão na dramaturgia escrita por mulheres. *In*: FERNANDES, S.; COSTA, J. (org.). *Políticas da cena contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2023.

STEVENSON, I. Hilda Peña. *Celcit* – Dramática Latinoamericana, Buenos Aires, v. 588, 2022. Disponível em: https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/588/. Acesso em 10 dez. 2024.

STEVENSON, I. Hilda Penha. *In*: PALMA, A; CHIARINI, A. M.; BARBOSA, T. V. R. (org.). *Teatro e tradução de teatro*: monólogos de Enzo Moscato, Isidora Stevenson, Dario Fo e Franca Rame, Stefano Benni e Eurípides. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2018.

v. 31, n. 3, p. 52–67, 2026
ISSN: 2238-3824 · DOI: 10.35699/2238-3824.2026.63205
Submetido em: 12/05/2026 · Aprovado em: 03/07/2026

caligrama
revista de estudos românicos

Ciclopito, Ciclopucho, Ciclopón: o mito do Ciclope na poética de César Brie e na encenação de *La Tropilla*

Ciclopito, Ciclopucho, Ciclopón: The Myth of the Cyclops in the Poetics of César Brie and in the Stage of La Tropilla

Michel Silva Guimarães
Universidade Federal do Pará (UFPA)
Belém | PA | BR
msguimaraes@ufpa.br
https://orcid.org/0000-0001-6181-2553

Resumo: No presente artigo, coteja-se a peça *O Ciclope* (2002), de César Miguel Brie, em um estudo comparativo com o único drama satírico a chegar aos nossos dias: *O Ciclope*, de Eurípedes. Rastreia-se a fábula do gigante antropófago desde o canto IX da *Odisseia* homérica, e do herói de mil ardis, Ulisses, desde suas burlas na *Ilíada*. *Pari passu* à análise da fábula e seu papel na dramaturgia brieniana, investigou-se a montagem cênica do grupo *La Tropilla*, na metabolização do corpo e nas inflexões da voz, no jogo cênico entre Ulisses, Sileno e Polifemo. Adotou-se como arcabouço teórico, para o estudo da fábula, Sarrazac (2012), Rosenfeld (2014) e Guimarães (2022a, 2022b); já para o estudo do corpo no teatro, Barba (1994), Brie (1995) e Rojo (1999; 2016). Como resultado, espera-se a divulgação do trabalho de César Brie no Brasil e uma investigação sobre a fábula, o corpo e a voz a partir de um estudo comparatista entre o teatro clássico e o contemporâneo.

Palavras-chave: Fábula; Corpo; O Ciclope; La Tropilla; César Brie.

Abstract: In this article, the play *The Cyclops* (2002), by César Miguel Brie, is compared in a comparative study with the only satirical drama to survive today: *The Cyclops*, by Euripides. The fable of the man-eating giant can be traced back to Canto IX of the Homeric Odyssey, and of the hero of a thousand wiles, Ulysses, since his tricks in the *Iliad*. Next to the analysis of the fable and its role in Brien's dramaturgy, the stage production of the group La Tropilla was investigated, in the metabolization of the body and in the inflections

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

of the voice, in the scenic play between Ulysses, Silenus and Polyphemus. Sarrazac (2012), Rosenfeld (2014) and Guimarães (2022a, 2022b) were adopted as a theoretical framework for the study of the fable; for the study of the body in theater, Barba (1994), Brie (1995) and Rojo (1999; 2016). As a result, we expect the dissemination of César Brie's work in Brazil and an investigation into the fable, the body and the voice based on a comparative study between classical and contemporary theater.

Keywords: Fable; Body; The Cyclops; La Tropilla; César Brie.

1 Introdução: entrando na caverna do Ciclope

A obra *Cesár Brie e seus duplos: por uma dramaturgia reinventiva* (2022), oriunda da tese de doutoramento do articulista, discute o fato de a retomada da mitologia clássica ser um dos motes poéticos de César Brie (1954-). O dramaturgo possui, hoje, uma tetralogia clássica: *La Ilíada* (2000), *El Cíclope* (2002) e *La Odisea* (2007)[1] – encenadas junto ao Teatro de Los Andes (TA) – e *Orfeu y Eurídice* (2017), uma das obras de seu período pós-TA. Dessas peças apenas *El Cíclope* segue inédita.

Diferentemente de suas irmãs clássicas, *El Cíclope* é uma peça curta, em um ato. Contudo, seu impacto e legado é tão singular e digno de nota quanto o das outras. Com uma primeira montagem junto ao TA, seu espetáculo estreou em Yotala, Bolívia, com direção de Brie. Anos depois, a pedido de dois jovens atores, o dramaturgo cedeu o texto para uma montagem pelo grupo Teatro La Tropilla. O grupo foi criado em 2010, no âmbito do TA, e se estabeleceu em Córdoba, Argentina. Essa nova montagem teve direção coletiva do grupo com Ulises Palacio, no papel de Ulisses, Luciano Temperini, intérprete de Sileno, e Julián Ramacciotti, vivendo o ciclope Polifemo. Há um vídeo da montagem gravada na praça Avaroa, em La Paz, em 10 de abril de 2011 – o vídeo da peça esteve disponível no *blog* da trupe.[2] Em seu texto de apresentação no *blog*, La Tropilla define seu projeto como de criação coletiva, expressiva, musical, misturando elementos da diversidade cultural e teatral.

O projeto do grupo, dessa forma, filia-se às reflexões de pensadores da cena como Brecht (1898-1956), Grotowski (1933-1999) e Barba (1936-). O último um dos responsáveis pela formação de César Brie, em seu período no Odin Teatret, de 1979 a 1988. Brie, nas "Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor" (1995),[3] credita sua formação, sobretudo, à Iben Nagel Rasmussen (1945-), parceira de Barba no Odin. Essas reflexões, projetos e práticas teatrais

[1] As peças *La Iliada* e *La Odisea* terão seus textos citados a partir de suas edições definitivas em Brie (2013a) e em Brie (2013b).

[2] Embora inativo, o blog do grupo segue disponível em http://latropillateatro.blogspot.com/.

[3] A tradução desse artigo-poema de César Brie encontra-se publicada por mim, junto ao original, no nº 17, 2023, da revista *A Palo Seco*.

têm um feliz encontro na poética e na encenação de *El Cíclope* (2002) e serão retomadas ao longo do artigo. Segundo Junito Brandão (1987, p. 39), em relação ao episódio do ciclope em Homero (canto IX da *Odisseia*), Eurípides atualiza Polifemo ao humanizar o gigante, pois, na peça, ele conhece a lenda de Ganimedes e o rapto de Helena. O tragediógrafo também transforma o ceticismo e o desrespeito aos deuses em "materialismo". Esses são pontos importantes para retomada do mito na contemporaneidade.

Unida à questão materialista, o mito de Sileno – adorador de Dionísio, rei e líder dos sátiros – liga-se ao episódio homérico do ciclope graças ao vinho, dessa forma, a avareza, o álcool e a embriaguez atualizam o texto ao longo do tempo. Os mesmos elementos são rastreados nas peças *O Sr. Puntilha e seu criado Matti* (1941), de Brecht; e em sua recriação *O Patrão Cordial* (Inédita), da Cia do Latão. Além de seu caráter humorístico, materialista e etílico, o fato de suas personagens serem um homem, um sátiro e um gigante antropófago já traz, em si, um caráter de diversidade e luta de classes à peça. Nesse diapasão, a diversidade, o materialismo, a luta de classes e as distintas temáticas presentes no drama satírico euridipiano – único a nos chegar completo – sobrevivem na peça brieniana. *El Cíclope* (2002) modifica nossa visão sobre o passado de *O Ciclope* (-455 / -406), assim como esse, enquanto precursor, modificou a poética de César Brie.

2 Ciclopito: pequenas fábulas, grandes narrativas

O episódio entre Ulisses e Polifemo está no canto IX da *Odisseia* homérica, entre os versos 106 e 542. Polifemo, filho de Poseidon e da ninfa Toosa, é um gigante antropófago que desrespeita a Zeus, as leis de hospitalidade ou quaisquer outras leis. Em sua ilha, um espaço ficcional, aportam Ulisses e doze companheiros. Ao longo de dois dias e de três refeições, Polifemo devora, de dois em dois, seis dos homens de Ulisses.

Na recriação de Eurípedes do mesmo episódio são introduzidos Sileno e o coro de sátiros como personagens que, raptados por piratas, após saírem em busca de Dionísio, vão parar na Sicília, junto ao Etna, onde são escravizados por Polifemo. Além da atualização do lugar para uma geografia com verossimilhança externa, a ação e o número de mortos também são modificados para um dia e apenas dois devorados. O episódio, cheio de peripécias, torna-se célebre pelo clássico ardil de Ulisses ao apresentar-se a Polifemo como Ninguém – em um jogo de palavras com a raiz de seu nome *Udeis*, cujo significado em grego é "ninguém".

No texto brieniano, sai o Coro e aumentam os recursos musicais, com oito canções ao longo da peça[4] além de outros pequenos momentos também musicais. O dramaturgo opta pela versificação, cuja anacronia opera como mais um recurso cômico, enquanto as rimas impulsionam a musicalização e a sonoridade do texto. Brie segue as principais peripécias da peça euridipiana: (1) o suborno de Sileno pelo vinho, (2) os homens feitos de refeição, (3) a covardia do sátiro na hora de ajudar a cegar o ciclope, (4) a embriaguez de Polifemo e, finalmente, (5) a mutilação de seu único olho. O *locus* é Chuquisaca ou algum lugar da América do Sul.

[4] 1. Canción Inicial (Ulisses), 2. Canción Entrada de Ulisses (Ulisses), 3. Canción Ovejita (Ulisses), 4. Canción abre la boca (Sileno), 5. Canción Rap (Ulisses e Sileno), 6. Canción de huida (Ulisses), 7. Canción de aliento (Sileno), 8. Canción Final (Ulisses).

Contudo, esta não é a primeira vez que Ulisses e Polifemo são personagens na poética de César Brie. O mito do ciclope compõe a trilogia *La Ilíada* (2000), *El Cíclope* (2002) e *La Odisea* (2007), sendo a fábula da peça de 2002 e um episódio na de 2007. A astúcia de Ulisses, contudo, já é explorada por Brie desde 2000, em *La Ilíada*, na qual o dramaturgo explicita um dos ardis do herói, o saqueador de cidades:

> [Em Homero]
> "[Dólon] tomai-me vivo e eu próprio me resgatarei. [...] / Respondendo-lhe assim falou o astucioso Ulisses: / **Anima-te e não deixes que a morte te entre no coração**. / Mas diz-me agora tu com verdade e sem rodeios: [...] / Dólon estava prestes a tocar-lhe no queixo / com a mão firme para suplicar, mas com a espada lhe deferiu Diomedes um golpe e cortou os tendões; / e a cabeça de Dólon proferia ainda sons ao bater na terra. (Homero, *Il*, c. X, vv. 378; 382 – 385; 454 – 457, grifo meu).
>
> [Em Brie]
> Dolón: Não me matem, pagarei o resgate. [...] / Ulisses: **Não temas a morte**. [...]. / Dolón: Já lhes disse tudo, deixem-me viver. Ulisses: Pobre desgraçado ¿porque acreditastes? / O que fala um verdugo não tem valor. / Não prometi que não te mataria. / Só que não temesses a morte. (Brie, 2013a, p. 34 – 36, grifo e tradução minha).

Desde a *Ilíada*, Ulisses faz jogos de palavras para burlar-se dos inimigos e rir-se deles. Dólon, espião troiano, em ambos os textos, encontra a morte ao não perceber o embuste nas sentenças "Anima-te e não deixes que a morte te entre no coração" / "Não temas a morte". O engodo é explicitado na fala do Ulisses brieniano; algo que não ocorre no homérico, num jogo épico de fazer e mostrar que fez.

Assim como os ardis ulissianos são retomados, a violência, a embriaguez, e o materialismo de Polifemo também o são. Na peça *La Odisea* (2007), Brie reconstrói a fábula homérica dando-lhe significações distintas. Se o poema homérico versa sobre o retorno de Ulisses, sua dramaturgia narra o exílio de bolivianos. Da mesma forma, o jogo com "Meu nome é Ninguém" toma contornos sociológicos, sérios; e não cômicos, representando o apagamento dos imigrantes ilegais:

> [Em Homero]
> 'Ó Ciclope, perguntaste como é meu nome famoso. Vou dizer-to / e tu dá-me o presente de hospitalidade que promete. / Ninguém é como me chamo [...]' / Assim falei; e ele respondeu logo, com coração impiedoso: / 'Será então Ninguém o último que comerei entre os teus companheiros: será esse o teu presente de hospitalidade' (Homero, *Od.*, c. IX, vv. 364 – 370).
>
> [Em Brie]
> **Polifemo**: Rica esta cerveja. Como te chamas? [...] A cada dia de viagem, me trarás cerveja e quando não trouxeres, irei defenestrando seus companheiros. Nada poderás contar, porque tu cairás ao final. Esse é meu presente, que tudo vejas, que saibas de tudo e isso não sirva para nada. Nenhum testemunho, nenhuma memória, exceto a minha, a do açougueiro. **Ulisses**: Meu nome não importa. Aqui somos ninguém. [...] **Ulisses**: Peguei a garrafa que ele havia deixado. A quebrei no ferro. Comecei a correr, a cravei de um só lance em seu único olho e segui correndo até outro vagão. [...] Dizes impropérios, o xingo daqui, a xingo de lá e perdes o nome. Ninguém te conheces e te chamas Ninguém.(Brie, 2013b, p. 61 – 62, tradução minha).

Guimarães (2022a, p. 86), em *A Odisseia de César Brie: quadros do êxodo boliviano*, discute o fato de que não apenas o vinho é transformado em cerveja, "ninguém" deixa de ser um jogo da burla e do humor ulissiano para representar a morte e o assassinato de imigrantes ilegais, com o apagamento de suas memórias. Polifemo, o antropófago, é transformado no "açougueiro" que atira de um trem os companheiros de Ulisses, imigrantes latino-americanos em busca de uma vida melhor no Norte global. Embora a madeira seja vertida em vidro e o vinho em cerveja, contemporaneizando o texto, permanecem como traços comuns dessa fábula o materialismo e a embriaguez de Polifemo.

Em *El Cíclope* (2002), Brie faz a manutenção da madeira para cegar e do vinho para embriagar; contudo, Polifemo é convertido de "senhor" a "patrão". É dessa segunda forma – "patrão" – que o ciclope é tratado por Sileno, explicitando uma crítica ao sistema capitalista de exploração do trabalho, como na venda, em praça pública, que Sileno faz de chouriços: "Sileno: *(Assobio)*. Chouriços, chouriços, chouriços, senhores. Os autênticos, os originais chouricinhos chuquisaquenses, de porcos capitalistas" (Brie, 2002, s/p)[5]. Dessa forma, a carne e o comércio da mesma é mantido como símbolo do materialismo de Sileno, "açougueiro" de carne humana em *La Odisea* (2007), acumulador de diversos tipos de carne em *El Cíclope* (2002).

O uso do termo "patrão", assim como a piada com os porcos capitalistas e o caráter etílico da fábula, liga essa narrativa, facilmente, à peça brechtiana *O Sr. Puntila e seu criado Matti* ([1941] 1992). A comicidade da peça, mantida pelas piadas, pelas ironias e pelo grotesco da figura de Polifemo – representado, na encenação, com máscara e montando perna-de-pau – atualiza a fábula e torna a reflexão sobre a exploração do trabalho e a opressão algo mais leve. Na peça de Brecht, Puntila, um latifundiário, é um alcóolico contumaz que muda de personalidade quando embriagado. Sob efeito do álcool, Puntila é bom e generoso com seus empregados, mas, ao retornar à sobriedade, torna-se mesquinho, avarento e tirânico. Para Rosenfeld (2014, p. 171), esse comportamento da personagem demarca a capitação que Brecht faz da impossibilidade de ser ético e generoso no capitalismo, pois, na luta competitiva pelos recursos materiais, a generosidade e a solidariedade podem se tornar negativas para o sujeito que as pratica.

É curioso perceber que o fulcro da fábula brechtiana já se encontra no *Ciclope*, de Eurípedes. Em Homero, o vinho não modifica a grosseria e o sadismo de Polifemo: "Será então Ninguém o último que comerei entre os teus companheiros: será esse o teu presente de hospitalidade" (Homero, *Od*., c. IX, vv. 364 – 370). Já em Eurípedes, sob efeito do álcool, o ciclope deseja, primeiro, dividir o vinho com os irmãos, do que é dissuadido, e, depois, fazer sexo com Sileno. Ao desejar confraternizar com os irmãos e ao confundir Sileno com Ganimedes, abraçá-lo e levá-lo para dentro da caverna, comparando esse ato ao rapto de Helena (Eurípedes, *Ci*., vv. 584 – 589), Polifemo dá outros usos ao seu corpo, fraternal para com os irmãos e libidinal para com Sileno – Eurípedes, assim, humaniza-o.

Brie expande toda essa passagem, pois não fica claro, em Eurípedes, se o desejo libidinal de Polifemo é concretizado, pedindo o Coro de sátiros a Ulisses que livre o pai de um tratamento indigno. Em *El Cíclope*, em uma canção, recurso épico para narrar fora da cena a conjunção carnal das personagens, fica clara a consumação do ato e, jocosamente, a participação de Sileno: "(Ulisses) O ogro vai se deitar. Depois de sodomizar o velho (Grito). [...] (Sileno: "um cigarrinho, meu amor") [...] (Sileno: "um beijinho no olhinho") (Brie, 2002, s/p).

[5] Todas as traduções de *El Cíclope*, de César Brie (2002), são de autoria de Luciene Lages Silva e Michel Silva Guimarães. A publicação da tradução e do estudo crítico encontra-se no prelo.

Ao longo do ato, Sileno grita, pede um cigarro e beija o olho de Polifemo, os dois últimos gestos com o uso do diminutivo.

Da mesma forma, o materialismo de Polifemo é perene: "Ciclope: Sábio! Ah! Sábio é quem armazena, homenzinhos, seus tesouros. Esse é o Deus, o do ouro, e o da pança cheia" (Brie, 2002, s/p). Polifemo utiliza de sua superioridade física para pilhar os náufragos e alimentar-se de seus corpos, enquanto explora o trabalho de Sileno, escravizando-o.

Perceber o uso que Brecht e Brie fazem de uma fábula já presente em Eurípedes, coaduna com aquilo que diz Sarrazac (2012, p. 81) sobre a fábula:

> [...] podemos achar excessivamente paradoxal que seja a fábula, isto é, uma categoria narrativa e épica, que, na concepção de Aristóteles, governe literalmente a forma dramática. Mas esse paradoxo – que nos lembra que, em diversos capítulos da *Poética*, a tragédia revela-se mais próxima da epopeia do que da comédia – não nos sugere cogitar numa forma épica do teatro já presente, ainda que a título de contradição, na teoria de Aristóteles e na prática de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes...?

Como é sabido e debatido pela crítica, o teatro épico brechtiano é um novo e estratégico uso de antigas formas teatrais, sobretudo as herdadas dos gregos. Sarrazac não deixa de pontuar a dificuldade em torno do vocábulo latino *fabula*, seu correspondente grego *mythos* e suas traduções. Na Antiguidade, a fábula designava tanto o acervo mítico de onde eram pinçados os temas, quanto a urdidura da narrativa. Desde o formalista russo Tomachevski, contudo, passou-se a utilizar o termo *fábula* para os temas em estado bruto e o termo *trama* para o tratamento narrativo dado a eles pelos autores. É como pensou Tomachevski, via Sarrazac no verbete "fábula (crise da)", que retomamos o termo (Sarrazac, 2012).

Nesse viés, as fábulas de Ulisses e a de Ulisses e do ciclope são retomadas por Brie em *La Ilíada* (2000), *El Cíclope* (2002) e *La Odisea* (2007). Sarrazac (2012, p. 80) retoma a ideia aristotélica de que "o autor trágico é antes de tudo um 'artífice da fábula'" para defender que, no drama moderno e contemporâneo, o "belo animal" aristotélico é ferido por diversas estratégias de desvio da fábula, dentre elas a construção de *formas breves* – caso de *El Cíclope* – e do épico brechtiano. No entanto, também para Brecht, como bem rememora Rosenfeld (2014, p. 164): "a fábula é a essência do empreendimento teatral; nisso Brecht concorda com Aristóteles".

Assim como Brecht encontra Aristóteles no reconhecimento da importância da fábula, Brie encontra Brecht em sua ressignificação. Uma busca não mais pela confecção perfeita, na qual a *ordem*, a *extensão* e a *completude*, reconhecidas pela recepção, levem à catarse, mas por uma forma que leve à reflexão, sem prescindir do divertimento.

Nesse viés, *El Cíclope* (2002) e sua montagem (2010 – 2011) levam à reflexão sobre a solidariedade entre companheiros para vencer as opressões. Não menos importante, a partir do trabalho dos atores, é possível refletir também sobre o corpo e sobre a voz. Todas essas reflexões estão embebidas no álcool e suas promoções de mudanças, tanto na metabolização do corpo, quanto na tomada de atitudes:

> **Ulisses:** [...] Enchi o copo com o licor de Marão e dei-lhe a beber, acrescentando: ó Ciclope, filho do deus do mar, vê o que a Grécia extrai da videira, esta bebida celestial, que faz Dionísio sorrir. Ele, empanzinado com a abominável refeição, aceitou e bebeu de um só trago, esvaziando o copo e então elogiou, levantando a mão: "estrangeiro queridíssimo, após um banquete maravilhoso, tu me ofereces uma bebida maravilhosa". [...] E quando o Ciclope já começava a cantar, eu lhe oferecia

> copo sobre copo, queimando-lhe as vísceras com o licor. Começou então a entoar, junto a minha tripulação em prantos, canções sem nexo, repetidas em eco pelo antro (Eurípedes, 1987, *Ci*, vv. 411 – 427).

> **Ciclope**: Sapatinho, sapatinho! Aí, aí. Oh! Barril de minha barriga! Vinho bebo e vinho quero! (Se dobra para trás e é amparado por Sileno) / **Ulisses:** Vejamos, patrãozinho. / **Ciclope:** Me dá mais vinho, estrangeiro! Se quiser que eu te abençoe. Tenho vontade de buscar meus irmãos nas praças, beber vinho em suas taças... (Se dobra para trás e é amparado por Ulisses). / **Ulisses**: Olha, olha, olha pra mim. / **Ciclope**: Beber até explodir! O vinho... o vinho é um bom amigo, toda solidão se choca contra a doce garrafa. Se você cair... (Caí para trás junto com Sileno e Ulisses). / **Ulisses**: Para, não! / **Ciclope**: Ele cai contigo! (Caí para trás junto com Sileno e Ulisses). / (Ulisses e Sileno o levantam) / **Ulisses**: Polifemo, beber sozinho é o melhor. / **Ciclope**: Repartir é do Senhor! (Ação de levantar) / **Ulisses**: Se o guardas durará. / **Ciclope**: Minha gente o provará! [...] / **Ciclope**: Me diz você, irmão Sileno. / **Sileno**: Irmão? Que? / **Ciclope**: Vamos ou ficamos? / **Sileno**: Não creio que deva buscar amigos para brindar, porque se o delicioso vinho acabar ficaremos sem nada, deita aqui ao meu lado (Se sentam costas com costas) para que te sirva o vinho e aqui encostado beba, reparta e perca o tino (Brie, 2002, s/p).

O álcool, que queima as vísceras no texto de Eurípedes, em Brie, levará à solidariedade de Sileno, subornado pelo vinho; à mudança de comportamento de Polifemo, por ele embriagado; e à liberdade de Ulisses, que usa o vinho como solvente de seus ardis. Entretanto, além da abordagem poética que aproxima *El Cíclope* (2002) de *O Sr. Puntila*... ([1941] 1992], já apontada, a análise se volta, agora, também para a dimensão do corpo e dos diversos planos, da poética à encenação, que Brie e La Tropilla exploram na montagem dessa forma breve.

3 Ciclopucho: o corpo e seu (des) equilíbrio

Na montagem de La Tropilla, um gorducho ciclope surge trajado de militar, montado em pernas-de-pau, portando e dando uso, constantemente, a um porrete, com uma voz cavernosa[6] e com o rosto desfigurado em uma máscara. Como já dito, em comparação a *O Sr. Puntila e seu criado Matti* ([1941] 1992), seu comportamento se modifica após a ingestão do vinho, com ele explorando outros afetos, a fraternidade com os irmãos e o sexo com Sileno.

O ciclope, escravagista de sátiros e antropófago, metaforiza a exploração abissal do corpo do trabalhador, como bem traduz a canção final: "Nestas terras vivia um monstro grande e malvado, a força e a valentia do povo o hão cegado " (Brie, 2002, s/p). Polifemo, o patrão, é cegado pelo povo – Sileno, Ulisses e seus homens – e motivo de chacota da recepção. Embora brutal, a epicização da cena final de mutilação une a plateia a Sileno, Ulisses e seus homens que, juntos, formam o povo.

Sara Rojo, em análise da peça *O Patrão Cordial* (2013), da Cia de Latão, não publicada, aponta o humor, pela via da ironia, como fio narrativo da peça, mesmo fio de *O Sr. Puntila* e de *El Cíclope*. A teórica retoma, precisamente, a fala na qual o patrão cordial, Cornélio, relata sua mudança de comportamento após a ingestão de álcool, num processo de embriaguez e

[6] No antigo blog da trupe, havia o vídeo de uma apresentação integral. O pesquisador mantém uma cópia do arquivo do qual pode analisar a voz e a performance dos atores: BRIE, Cesar. El Ciclope (La Tropilla Teatro).flv.

sobriedade: "Cornélio: Mas eu tenho um problema, eu sou um homem doente, eu sofro uns ataques. Uma vez por mês, eu acordo e estou sóbrio, lúcido, completamente responsável pelos meus atos, capaz de qualquer coisa menos de afeto" (Carvalho, 2013, [s.p.], *apud* Rojo, 2016, p. 197). O texto rapsodia *O Sr. Puntila e seu criado Matti* ([1941] 1992), do qual é uma versão livre e roteirizada, com foco na improvisação dos atores, e o costura, ainda, com *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda.

A cena trazida por Rojo intertextualiza, justamente, a mudança de comportamento de Puntila, uma personagem quando ébrio, e outra quando sóbrio:

> **Puntila** – Muito obrigado. Eu sabia. Matti, olhe bem para mim, que é que você vê? **Matti** – Um pedaço de imbecil gordo e embriagado. **Puntila** – Vê como as aparências enganam? Não sou nada disso, Matti: eu sou um homem doente [...]. Eu tenho uns ataques, sabe? **Matti** – É mesmo, Sr. Puntila? **Puntila** – Acha que estou brincando? Tenho ataques, sim! Acordo e percebo, de repente, que estou sóbrio! [...] Me torno completamente responsável pelos meus atos. [...] *Perturbado* – Sabe, irmão, o que significa ser responsável pelos próprios atos? Um indivíduo responsável é capaz de tudo. Por exemplo, é capaz de esquecer o bem dos próprios filhos, não tem mais amigos [...] (Brecht, [1941] 1992, p. 19 – 20).

A perturbação, a mudança de personalidade, a "doença", causadas pela ausência do álcool, tomam toda a poética de ambos os textos. A sobriedade suspende a afetividade e ativa a responsabilidade; não com os filhos, os irmãos ou os amigos, mas com a competitividade, o acúmulo de bens etc. Os trios Puntila-Matti-Eva, Cornélio-Motorista-Filha e Ciclope-Sátiro-Ulisses formam personagens-função no circuito dos afetos mobilizados pelo capitalismo, expondo, como aponta Rojo (2016), "verdades" do imaginário.

No caso das contemporâneas *O Sr. Puntila* e *O Patrão Cordial*, de forma humorada e irônica, os trios – Puntila-Matti-Eva, Cornélio-Motorista-Filha – tentam, cada um a seu modo, lidar com as mudanças de personalidade do patrão com o criado e a filha, em determinados momentos, unindo-se na tentativa de escapar da tirania do patrão/pai sóbrio ou aproveitando-se da generosidade do patrão/pai ébrio.

Algo parecido ocorre na recepção clássica de *El Cíclope*, na qual, seduzido pelo vinho e embriagado, Polifemo é logrado por Sileno e Ulisses. A diferença, sobretudo a partir da análise da montagem, é estabelecida pela expansão que os atores fazem no uso do corpo em cena. Em *El Cíclope*, o desequilíbrio mental – motivo da mudança de Puntila, Cornélio e Polifemo – é traduzido, no corpo dos atores, em uma crescente embriaguez, na constância dos golpes que Sileno, Ulisses e Polifemo diferem entre si e na excelente atuação de Julián Ramacciotti, intérprete de Polifemo, em pernas-de-pau.

No artigo "Os Estudos Culturais e o teatro latino-americano no final do século" (1999), Sara Rojo retoma quatro pressupostos de Barba[7] para pensar o diálogo entre os Estudos Culturais e o fazer teatral latino-americano, dentre eles o de Brie. Na década de 1990, Brie e o TA apresentaram, em 1994, no Brasil, *Ubu en Bolivia* (1993). Interessam-nos, aqui, os pontos três e quatro: o suporte cultural para o estabelecimento de diálogos e o atravessamento dos sujeitos pela cultura. Isso porque o corpo dos atores de La Tropilla, na encenação de *El Cíclope*,

[7] "As ideias de Barba com as quais trabalhei foram expostas em sua conferência realizada em 08/06/1998, em Belo Horizonte, durante o Encontro Mundial das Artes Cênicas. Tais ideias podem ser assim sintetizadas: 1. "A estética e a ética são parte do trabalho teatral". 2. "Ser verossímil é equivaler-se a vida e não a sua imitação". 3. "É preciso possuir um suporte cultural para ensejar o diálogo com outras culturas". 4. "As culturas atravessam o sujeito e não é o sujeito que as possui" (ROJO, 1999, p. 52).

são corpos híbridos refletidos e equilibrados em ação, dança e música. Corpo, música e dança são signos locais em diálogo com técnicas europeias.

Em seu período no TA, do qual foi cofundador e diretor, César Brie põe em prática toda sua aprendizagem, adquirida em seu período de atuação na Europa, a serviço da cultura boliviana e andina. Isso é simbolicamente demonstrado nos momentos finais da peça, em que Ulisses escapa com Sileno para navegar mares bolivianos: "E agora, amigos, a navegar os amplos mares bolivianos. Sileno: Oba! Os mares bolivianos..."[8] (Brie, 2002, s/p, tradução minha). Como se sabe, a Bolívia perde sua faixa litorânea e seu acesso ao mar na guerra do Pacífico (1879 – 1883), travada contra o Chile. Essas e outras idiossincrasias culturais demarcam a territorialidade poética do texto.

Sabemos que os corpos são transculturais, andinos, argentinos e também europeus, porque Ulisses, Sileno e Polifemo se alimentam da diversidade: "**Ulisses:** Semeiam trigo, milho, batata? [...] **Sileno**: Me dá água na boquinha de pensar no assado, na batata, batatinha, batata doce e umas gotinhas de mostarda [...]" (Brie, 2002, s/p). Essa poética textual apresenta homologia, na cena, pela música, a partir do uso de instrumentos locais; e pelas danças, como a dança espelhada entre Ulisses e Sileno, que simula a ação de remar sobre o mar, esse mesmo mar perdido. O equilíbrio é sempre ébrio, quando não pelo vinho, pelos desejos de bebidas distintas, de lugares diversos: "**Sileno:** Nem vinho, nem cachaça, nem licor. Nada!" (Brie, 2002, s/p).

Como já dito, Barba é um dos responsáveis pela formação de Brie em sua passagem pelo Odin Teatret, entre 1979 e 1988. Semelhanças entre as práticas teatrais dos dois encenadores podem ser rastreadas a partir do cotejo do poema reflexivo de Brie, "Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor" (1995), e do tratado teórico *A Canoa de Papel* (1994), de Barba. O poema de Brie traz como epígrafe: "a mi maestra Iben Nagel Rasmussen". Rassmussen é atriz do Odin Teatret, desde 1966, e parceira de Barba.

Em entrevista datada de 05 de março de 2015,[9] Brie afirma que sua estética se afastou da de Barba: "[...] mas me sinto muito distante da estética do Odin Teatret. Eticamente os aprecio e admiro muitíssimo. Esteticamente segui um caminho muito diferente sobre a forma de pensar o teatro" (Brie, 2015). Ele acredita que sua permanência no grupo se deveu, sobretudo, ao ensaio de uma saída que ele e Rasmussen, com quem foi casado por nove anos, apresentaram a Barba: "Na realidade, Eugenio não queria perdê-la, a Iben, e aceitava o trago amargo de me incluir ao Odin (ri)" (Brie, 2015). O casal sairia para montar o grupo Farfa,[10] que acabou por tornar-se um laboratório dentro do Odin.

É imperativo, contudo, rememorar que as "Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor" são de 1995, enquanto a *Canoa de Papel* é, originalmente, de 1992, assim como o texto de *El Cíclope* é de 2002. Logo, a influência do Odin se fazia mais presente em sua prática profissional, como é possível ver na dedicatória à Rasmussen. Brie se separa do TA em 2010, desde então tem buscado sua independência artística e intelectual, como revela em entrevista de 21 de fevereiro de 2019: "Hoje sou um náufrago que trata de voltar ao seu país. Luto por minha independência artística e intelectual" (Brie, 2019).

---

[8] "Y ahora, amigos, a surcar los anchos mares bolivianos. Sileno: ¡Uta! Los mares bolivianos..."

[9] BRIE, C. M. César Brie vuelve a Buenos Aires con todos sus nuevos espectáculos. Entrevista concedida a Juan José Santillán. *Clarín*, 05 mar 2015.

[10] Em 1980, Brie e Iben Nagel Rasmussen fundam o grupo internacional Farfa, dirigido pela Iben.

Colocando em paralelo a escolha de um europeu por um "tratado" e a de um latino-americano por um "poema", pensemos nos diálogos técnicos estabelecidos entre eles. No poema, Brie reflete sobre seis princípios regulatórios das ações do corpo sobre a cena para formação do ator, a saber: (1) *olhar*, (2) *peso*, (3) *caminhar*, (4) *imobilidade* (5) *direção e ritmo* e, por fim, (6) *abrir e fechar*. Além desses princípios específicos, o autor discorre sobre outros, de forma geral, e volta a dar atenção especial a um princípio que retomaremos mais tarde, a *voz*. No poema, fica claro que essas nomeações específicas dizem respeito à subjetividade do ator-diretor César Brie, pois, logo em seguida, ele diz que cada ator dará nome aos seus princípios, isto porque "os nomeia porque os descobriu na própria carne" (Brie, 1995, p. 78, tradução minha).

Entretanto essas reflexões lírico-práticas sobre o ator coadunam, em vários pontos, inclusive com a mesma nomenclatura, com pressupostos do tratado barbiano, sobretudo no que diz respeito ao "equilíbrio em ação". Barba também refletirá sobre a "imobilidade", a "tônica muscular", o "olhar" e o "ritmo" dos corpos dos atores, propondo sempre uma prática antropofágica: "O *oposto* de uma cultura colonizada ou seduzida não é uma cultura que se isola, mas uma cultura que sabe cozinhar do seu modo e comer o que traz ou chega do exterior" (1994, p. 29).

É exatamente essa cozinha cultural que Brie monta em *El Cíclope* (2002). As técnicas aprendidas na Europa são metabolizadas no corpo dos atores ao encarnarem as personagens. O trio Ulises-Sileno-Polifemo, um homem, um sátiro e um ciclope, têm toda a potência simbólica da diversidade equilibradas nos corpos do trio de atores Ulises Palacio-Luciano Temperini-Julián Ramacciotti, atores argentinos, formados e atuantes na Bolívia, com saberes também europeus. É necessário pensá-los em conjunto, porque o trio representa forças opostas, no texto e na cena, numa dança de oposições, como sugere Barba (1994, p. 44), cujas tensões geram a energia que se vê em cena, no jogo de corpo.

Intermitentemente, os corpos do trio estão a tocar-se, em verdade, a bater-se, desde a primeira interação:

> **Sileno**: (Golpe com a vassoura) Boníssimo dia! Está perdido? / **Ulisses**: Estou perdido. Nem sequer tenho comido e a água da minha embarcação acabou. / **Sileno:** Quem é e de onde vem? / **Ulisses**: De Yotala, bom ilhéu, rei dos Chuquisaquenses. / **Sileno:** Eu te conheço: um charlatão! / **Ulisses:** (Golpe com a vassoura) Não me ofenda, seu cagão! (Brie, 2002, s/p).

Os golpes seguem e se intensificam após a entrada de Polifemo em cena:

> **Sileno:** Está pronto, meu senhor, abre a goela e engole. Leite de vaca e de cabra, o importante é que não me coma. / **Ciclope:** Te comer? / **Sileno:** Não, não! / **Ciclope:** Seria louco. Com seu fedor e seus ossos... *(Ameaça e golpeia)* [...] / **Sileno:** Patrão? *(Golpe de porrete)* Me distraí, meu senhor, e um malvado me golpeou. / **Ciclope:** Oh! / **Sileno:** Sim. / **Ciclope:** Quem te surrou? / **Sileno:** Um, um, um... / **Ciclope:** Só eu posso te agarrar e os ossos... *(Golpe de porrete)* / **Sileno:** Ai! **Ciclope:** Te esmagar. [...] **Ciclope:** E o que espera, desgraçado? *(Golpeia Ulisses)* (Brie, 2002, s/p).

Essas interações pelas ações físicas perpassam toda a poética da peça. Em ritmo frenético, constante, dominando todo o chão da praça. Os atores interagem com o público e equilibram-se entre as diversas ações físicas, dentre elas as lutas e as pernas-de-pau de Polifemo. Ulises Palacio (Ulisses), Luciano Temperini (Sileno) e Julián Ramacciotti (Polifemo) vertem

em seus corpos a alquimia da poética, da ética e da estética dessas múltiplas escolas ensinadas por Brie, Barba e Brecht, numa geleia geral cujos ingredientes mesclam o tempero andino-boliviano ao tempero nórdico-europeu.

As lutas entre os três atores e o uso das pernas-de-pau, por Ramacciotti, tencionam também o corpo do público, sempre em estado de alerta, à espera do próximo golpe ou da queda do ator que, sim, cai quando bêbado, mas é amparado pelos parceiros de cena e por eles levantado: (Caí para trás junto com Sileno e Ulisses). / (Ulisses e Sileno o levantam)" (Brie, 2002, s/p). Todas as técnicas aprendidas estão expostas ao olhar do público, nas praças. Os múltiplos equilíbrios propostos dão ritmo à encenação, energizando os corpos com os gestos extracotidianos das danças, das lutas e das pernas-de-pau, com todas as oposições nas interações do trio.

É imprescindível, à guisa de esclarecimento, dizer que as trocas culturais e técnicas são uma via de mão dupla, pois Barba destaca seus aprendizados no Oriente e na América Latina. Os suportes culturais dão-se pelos diálogos que perpassam os corpos, como trazido por Rojo (1999) na retomada que a teórica faz dos pressupostos barbianos. O encenador italiano, radicado na Dinamarca, por sua vez, deixa claro que atores de tempos e culturas diferentes utilizam em seus corpos técnicas extracotidianas baseadas em princípios-que-retornam transculturais (Barba, 1994, p. 25).

Brie, Los Andes e La Tropilla, em *El Cíclope*, tornam o gorducho Polifemo prenhe das singulares carnes formadas nos corpos de diversos e distintos atores, como aponta Brie em seu poema. No que vomita o ciclope, vê-se carne humana cozida, frita e assada no calor do capitalismo. Há um abrasamento que o vinho frisante tenta refrigerar, enquanto altera também o humor do público, que se diverte, refletindo sobre as mazelas da opressão e as benesses da comunhão.

O importante é o repartir das vozes evocadas: as personagens, Polifemo, Sileno e Ulisses; os atores, Ulises Palacio, Luciano Temperini e Julián Ramacciotti; as intertextualidades, Puntila, Matti, Eva e Cornélio, Motorista, Filha; regidos pelas batutas de encenadores do séc. XX, como Brecht, Barba e Brie; e pelo labor engajado de companhias teatrais, como Los Andes e La Tropilla.

4 Ciclopón: a voz e suas inflexões miméticas

Em *El Cíclope*, há uma simbologia alquímica na mistura cultural greco-andina que o texto e sua montagem albergam. Assim como o milho, que se transforma em pipoca, cachaça ou mingau; assim como o leite, que se torna queijo, iogurte ou doce; assim como a uva, vertida em vinho ou vinagre, as vozes dos atores inflexionam, no palco, múltiplos jogos miméticos. Para Jolly & Silva (2012), no teatro, o vocábulo *voz* é polissêmico, pois evoca tanto o seu sentido físico e fonético, quanto seu sentido poético e dramatúrgico.

Tal polissemia é pensada por Brie nas "Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor" (1995), texto em que dedica uma seção para pensar a voz, tanto no corpo do ator, posta em cena, quanto no texto, com a possibilidade de subtextos, visando a recepção, a audiência:

> A voz é metade do ator. / Menos tangível do corpo, / Contudo mais poderosa. [...] / A voz é som puro, pura forma, musical e sonora, / Antes de ser texto ou sentido. / Antes de ser conceito ou resposta. [...] / Podemos usar um texto pra dizer outra

> coisa, / Pronunciando suas palavras enquanto pensamos em outras, / O subtexto está no tom, e é o tom que governa. / Assim estiramos o arco: o ator é o arqueiro. / A corda vibra no tom, o texto está firme na madeira / E a flecha acerta o alvo: a atenção, /A comoção de quem escuta. [...]/ Cada ator possui um timbre / dado pela cultura e pela natureza, / Esse timbre é o ponto de partida, / Afastar-se de casa a cada dia para retornar para casa, / E encontrá-la mudada. / A voz é uma flor que se cultiva (p. 78; 79, tradução minha).

Essa polissemia amplia os planos e as possibilidades no teatro, pois *pari passu*, na cena, evoca a oralidade do texto e, na dramaturgia, a textualidade da enunciação oral. Em *El Cíclope*, na cena, a oralidade do texto é evocada na inflexão dada pelos atores às marcas tipográficas erigidas pelo dramaturgo (pontuação, maiúsculas, itálicos), enquanto, na dramaturgia, a textualidade da enunciação oral é pensada nas estratégias enunciativas (subtextos, jargões, citações).

No que tange às marcas tipográficas, é impossível passar pelo texto sem notar sua profusão exclamativa, denotando sempre muita ênfase, numa atuação histriônica com fins cômicos. Ainda nesse viés, cabe-nos destacar a urdidura crescente do nome Ciclope, no jogo "Ciclopito", "Ciclopucho", Ciclopón", que denota a dúbia subserviência de Sileno, apelidando Polifemo, falsamente, de forma afetuosa. Nas estratégias enunciativas, também visando o riso, há dois momentos nos quais Sileno utiliza jargões do idioma italiano "*amore mío*!" e "*porca miséria*".

Esses dois exemplos, pinçados dentre alguns outros, ainda coadunam com um traço importante das reflexões lírico-práticas brienianas sobre a voz: sua cor natural, mas também cultural, unidas ao movimento de sair da própria voz, retornar a ela e encontrá-la, em alguma medida, modificada. Como dito no excerto, a voz é metade do corpo do ator, embora menos tangível, demarcando, assim, a onipresença do corpo em *El Cíclope*. Nesse aspecto, as ações físicas operadas com o porrete nos fazem pensar em outra transformação alquímica: a madeira tornada barco, pernas-de-pau, arma mutiladora e porrete.

O porrete rege as ações físicas, não sendo apenas porrete, mas também batuta. Uma batuta que ritma o jogo de vozes entre os atores. Como já mencionado, o texto é declamativo, versificado, e, ao longo da peça, oito músicas são cantadas pelos atores. As canções são divididas entre Ulises Palacio (Ulisses) e Luciano Temperini (Sileno). Julián Ramacciotti (Polifemo) não canta na peça. Contudo, embora seja o único a não cantar, a voz de Ramacciotti é a mais teatralizada, sendo bastante dessemelhante a voz do ator e de sua personagem.

A voz de Ulisses traz inflexões sérias e fabulatórias. A seriedade opera como contraponto à comicidade de Sileno, como no jogo entre os palhaços branco e augusto, somando mais derrisão à peça. O reconhecimento da retórica ulissiana chega ao ponto de Sileno emitir a seguinte fala: "**Sileno**: Um conselho quero dar, patrãozinho! Não deixe de devorar nem sequer um osso desse farsante. Coma-o inteiro. Vagabundo! E se devora seus lábios, te converterá em orador, político, vendedor, charlatão, cantor e sábio. (*O Ciclope lava os dentes e depois cospe em Sileno*)" (Brie, 2002, s/p).

A fala de Sileno retoma a fama de Ulisses como burlador, o homem de mil ardis. A partir do ritual antropofágico pré-colombiano, comer o que há de melhor no inimigo, Polifemo adquiriria as qualidades dos lábios de Ulisses (orador, político, vendedor, charlatão, cantor e sábio). Ulisses, dessa forma, é a voz mais apolínia, capaz de capitalizar seu discurso em benefício próprio, cingindo o porvir de sua liberdade.

Nesta passagem, a imagem centra-se na boca. Sileno chama a atenção de Polifemo para os lábios de Ulisses, enquanto o Ciclope, que não canta na peça, limpa os dentes e cospe

no Sátiro; um gesto mudo, representando seu desprezo pelo servo. A canção que se segue a essa passagem chama-se, justamente, "Canção abre a boca" e versa sobre como deve ser temperado, preparado e consumido o corpo de Ulisses.

A voz de Sileno possui inflexões satíricas, ébrias e bajulatórias. Progressivamente ébrio, o Sátiro tem falas que não contribuem diretamente para o andamento da ação, retardando-a, assim como o fazem as canções, e garantido momentos de grande força cômica:

> **Sileno**: (*Entra bebendo vinho e se encaminha para o meio da plateia*) Estela? Estela, volta malvada, perdoo seu deslize, nesta casa, sem ti ninguém cozinha nada para mim. Estelinha, por favor... Um instantinho e um instantinho. Me prepara um bom assado, meu doce amor. Meu bem-querer! Jamais voltarei a te bater, depois de ter me embriagado. Te juro, mãezinha. Volta pra casa, amada Caboclinha (Brie, 2002, s/p).

Ébria, a voz do Sátiro ritma a tomada do vinho, a burla ao Ciclope e as fabulações de Ulisses para modificar sua situação. Contingente até o último momento, Sileno é a voz mais dionisíaca, o devir teatral, a teatralidade satírica.

Polifemo, a voz que não canta, o patrão, o senhor, é a voz que agencia o terror; cavernosa, rouca, gutural, monstruosa. Uma voz violenta que avisa e descreve como matará, esquartejará e comerá os homens de Ulisses, incutindo-lhes o medo paralisante:

> **Ciclope:** E o que espera, desgraçado? (*Golpeia Ulisses*) Vá preparar a peixeira e a lenha para o assado! Deles vou fazer picadinho, na grelha pedaços de suas pernas! Aí que dia! E, no espeto, seus braços comerei com alegria! Carne humana... cheirosa... cozida em fogo ardente! Que jornada proveitosa, quando se devora gente! (Brie, 2002, s/p).

Isso, claro, até a pequena mudança pela qual passa, após beber o vinho, chegando a chamar Sileno de irmão quando deseja dividir o vinho com seus irmãos ciclopes. As vozes dos atores e suas inflexões miméticas – Polifemo (terrível), Ulisses (séria e fabulatória) Sileno (satírica, ébria, bajulatória) – é algo já pontuado na *Poética* aristotélica: "[...] uns imitam muitas coisas, reproduzindo-as (por arte ou por experiência) através de cores e figuras e outros através da voz [...]" (Aristóteles, *Po,* c. I, 1447a, vv. 20). Dessa forma, os encenadores propõem a prática da *eutonia* gestual e vocal, uma busca da consciência e domínio dos próprios recursos vocais, para que o ator, como também pensado por Brie, conheça sua voz, saia dela e, ao retornar a ela, a reencontre modificada pelo exercício. Para Brie, a voz é como uma flor: deve ser cultivada.

Entretanto, num teatro político e engajado, a voz mimética não é uma simples representação da realidade, mas também uma tentativa de intervir nela. As vozes dialógicas de Ulisses, Sileno e Polifemo, cujas réplicas entre si simbolizam os conflitos sociais, têm, ainda, na execução das canções, tanto o retardamento da ação, quanto um realce para as opressões que se passam em cena. Enquanto recurso épico, as canções narram o que não pode se passar na cena, o *obsceno*, quase sempre relativo à violência de Polifemo.

Como trazido por Rosenfeld (2014, p. 159), a música, como pensada no teatro político brechtiano, é um recurso de distanciamento. A partir de Brecht, amplia-se as possibilidades de uso psicológico da canção para seu uso sociológico, com a manutenção do divertimento. Dentre todas as atividades desenvolvidas por La Tropilla na turnê de exibição de *El Cíclope* (2010 – 2011), destaca-se uma apresentação na cidade argentina de Rafaela, no dia de comemoração

da Declaração Universal dos Direitos Humanos (10 de dezembro), em protesto contra o assassinato de Silvia Suppo,[11] militante política e testemunha em causas de lesa humanidade.

Na tessitura do texto e da cena de *El Cíclope*, a voz rapsódica de César Brie, unida às vozes encarnadas de Ulises Palacio, Luciano Temperini e Julián Ramacciotti, articulam os rituais andinos com as técnicas europeias, a herança grega e a ancestralidade boliviana, amplificando suas vozes, reunindo-as, em praças públicas, às vozes de crianças e adultos que foram assistir a *El Cíclope*. A participação nos protestos por justiça para Silvia Suppo é um dos muitos exemplos do engajamento estético, ético e político propostos por Brie, Los Andes e La Tropilla.

5 À guisa de conclusão: em terra de cego, quem tem dois olhos é o quê?

Provavelmente, a resposta é "o que quiser". Ulisses e Sileno cegam Polifemo na busca por liberdade. O que fica do texto e de sua encenação é que não basta ver, é preciso ouvir e é preciso cantar. Cantar, esse gesto extracotidiano, permite-nos retornar a nós mesmos modificados, refletindo por que fazemos, cotidianamente, o que fazemos.

O contato com *El Cíclope*, essa fábula popular, nos permite revisitar nossos monstros reais e imaginários. Sua reescrita por Brie, depois de Eurípedes e antes deste por Homero, faz pensar em quantas outras fábulas não podem ser reescritas, repensadas, reimaginadas. Teria Brecht pensado em Eurípedes ao escrever *O Sr. Puntila*? Teria a Cia de Latão pensado, ao traduzir *O Sr. Puntila*, em *O Patrão Cordial*? Terá Brie pensado em *O Sr. Puntila* ao recriar *O Ciclope*? O jogo rapsódico é incessante.

O rastreio de Brie, Barba e Brecht como encenadores para direção e atuação de Ulises Palacio, Luciano Temperini e Julián Ramacciotti nos parece mais tangível, pois são muitos os rastros deixados pela companhia em entrevistas e em seu *blog*, aqui revisitados. Obviamente, La Tropilla atualiza Brie, Barba e Brecht em um fazer teatral próprio, pois os corpos são sempre singulares e é na dimensão do corpo que vimos o desequilíbrio pensado a partir do álcool.

O corpo, amplificado em voz, teatralizou-se em *El Cíclope*, tornando-se maior ainda pelo uso das pernas-de-pau. O corpo agiganta-se em cena. A voz mimética inflexiona o político, insaciável do festim estético, locupleta-se em ética, engajando-se no social. A liberdade, proposta a Sileno por Ulisses, é a liberdade que propõe esse teatro à vida.

A praça pública, em *El Cíclope*, não é palco improvisado, é um palco estrategicamente montando, aproximando o público do teatro, levando a arte aos povoados, navegando suas aventuras. Os naufrágios são muitos, mas mesmo seus restos podem ser tábua de salvação, pois flutuam nesse mar infindo da poética e da encenação. Com *El Cíclope*, aprende-se que o corpo humano não nasceu para ser vertido em alimento, mas em liberdade.

[11] Rafaela, Santa Fe, 31 de agosto de 1958 – 29 de março de 2010.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BARBA, E. *A Canoa de Papel*: tratado de antropologia teatral. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

BRECHT, B. O Sr. Puntila e seu criado Matti. *In*: BRECHT, B. *Teatro Completo*, v. 8. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 11-120.

BRIE, C. M. *El Cíclope*. Texto inédito cedido pelo autor. Yotala, Bolívia, 2002.

BRIE, C. M. La Ilíada. *In*: BRIE, C. M. *Teatro I*. Buenos Aires: Atuel, 2013a. p. 09-63.

BRIE, C. M. La Odisea. *In*: BRIE, C. M. *Teatro II*. Buenos Aires: Atuel, 2013b. p. 07-108.

BRIE, C. M. Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor. *El Tonto del Pueblo*, La Paz, n. 0, p. 76 - 80, 1995.

BRIE, C. M. Reflexões Lírico-Práticas sobre o Ator. Tradução de Michel Silva Guimarães. *A Palo Seco*, São Cristóvão, ano 15, n. 17, p. 100-120, 2023.

BRIE, C. M. César Brie vuelve a Buenos Aires con todos sus nuevos espectáculos. Entrevista concedida a Juan José Santillán. *Clarín*, 05 mar. 2015. Disponível em: https://www.clarin.com/teatro/cesar_brie-fui-festival_brie_2015-el_galpon_de_guevara-banfield_teatro_ensamble-karamazov_0_Hkkwm5wQe.html. Acesso em: 17 ago. 2026.

BRIE, C.M. César Brie: "Hoy soy un náufrago que trata de volver a su país". Entrevista concedida a Carolina Reznik. *Zibilia*, 21 fev. 2019. Disponível em: https://www.zibilia.com/revista/cesar-brie-hoy-soy-un-naufrago-que-trata-de-volver-a-su-pais. Acesso em: 17 ago. 2026.

EURÍPEDES. O Ciclope. *In*: EURIPEDES; ARISTÓFANES. *Teatro Grego – Um drama satírico: O Ciclope; e duas comédias: As Rãs e As Vespas.* Tradução de Junito de Souza Brandão. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1987. p. 37-68.

GUIMARÃES, M. S. *A Odisseia de César Brie*: quadros do êxodo boliviano. Curitiba: Editora CRV, 2022a.

GUIMARÃES, M. S. *César Brie e seus duplos*: por uma dramaturgia reinventiva. Curitiba: Editora CRV, 2022b.

HOMERO. *A Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.

HOMERO. *A Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2010.

JOLLY, G.; SILVA, A. M. da. Voz. *In*: SARRAZAC, J.-P.; NAUGRETT, C.; *et al*. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify. 2012. p. 185-189.

LA TROPILLA. Blog La Tropilla Teatro, 2010. Disponível em: https://latropillateatro.blogspot.com/. Acesso em: 18 ago. 2026.

ROJO, S. Os Estudos Culturais e o teatro latino-americano no final do século. *In*: MACIEL, M. E.; ÁVILLA, M.; OLIVEIRA, P. *América em movimento:* ensaios sobre literatura latino-americana no século XX. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p. 49-67.

ROJO, S. O patrão cordial. *In*: ROJO, S. *Teatro latino-americano em diálogo*. Belo Horizonte: Javali, 2016. p. 195-199.

ROSENFELD, A. O teatro épico de Brecht. *In*: ROSENFELD, A. *O teatro épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 145-174.

SARRAZAC, J.-P. Fábula (crise da). *In*: SARRAZAC, J.-P.; NAUGRETT, C. *et al*. (Orgs.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 79-84.

v. 31, n. 3, p. 68–81, 2026
ISSN: 2238-3824 · DOI: 10.35699/2238-3824.2026.65311
Submetido em: 08/04/2026 · Aprovado em: 17/07/2026

caligrama
revista de estudos românicos

A reconfiguração do trágico: surrealismo e elementos do teatro do absurdo na dramaturgia de *Los traidores*, de Silvina Ocampo e J. R. Wilcock

The Reconfiguration of the Tragic: Surrealism and Elements of the Theatre of the Absurd in the Dramaturgy of Los traidores, *by Silvina Ocampo and J. R. Wilcock*

Patrícia Names
Pont. Univ. Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) | Porto Alegre | RS | BR
namespatricianames@gmail.com
https://orcid.org/0009-0005-2130-0242

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar a reconfiguração do trágico na peça *Los traidores*, de Silvina Ocampo e Juan Rodolfo Wilcock, escrita em meados do século XX, a partir da articulação entre procedimentos surrealistas e elementos característicos do teatro do absurdo. Parte-se do pressuposto de que recriações dramatúrgicas, baseadas na tradição clássica, produzem novos sentidos ao serem atravessadas por questões estéticas, culturais e políticas contemporâneas. Nesse sentido, a peça estabelece um diálogo com matrizes clássicas, ao reinscrevê-las em uma configuração estética própria da modernidade. A metodologia adotada consiste em uma abordagem teórico-analítica, fundamentada nos estudos de literatura comparada e teoria da dramaturgia. A análise privilegia, de um lado, a configuração surrealista da obra, compreendida como a justaposição de planos, imagens e registros, sem articulação lógica explícita, de outro, examina a presença de elementos do teatro do absurdo e sua articulação com a dimensão trágica, entendida como um procedimento estético estruturante. Os resultados indicam que, em *Los traidores*, a dramaturgia reinterpreta elementos da tradição clássica, a partir de tensões políticas e estéticas do presente, produzindo novas camadas de significado. Conclui-se que a reescrita contemporânea de eventos históricos evidencia a vitalidade dessas narrativas e reafirma o teatro como um lugar privilegiado de interlocução crítica entre passado e presente. O referencial teórico mobilizado apoia-se nas contribuições de Brandão (2021), D'Onofrio (2001) e Esslin (2018), cujos estudos

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

abordam a permanência dos clássicos, as relações intertextuais e os processos de adaptação e recriação.

Palavras-Chave: absurdo; Silvina Ocampo; surrealismo; tragédia.

Abstract: This article aims to analyse the reconfiguration of the tragic in the play *Los traidores* by Silvina Ocampo and Juan Rodolfo Wilcock, written in the mid-20th century, through the interplay between surrealist techniques and elements characteristic of the theatre of the absurd. It is based on the assumption that dramaturgical reworkings, rooted in the classical tradition, generate new meanings when intersected by contemporary aesthetic, cultural and political issues. In this sense, the play establishes a dialogue with classical models, by re-inscribing them within an aesthetic framework characteristic of modernity. The methodology adopted consists of a theoretical-analytical approach, grounded in comparative literature and dramaturgy theory. The analysis focuses, on the one hand, on the work's surrealist structure, understood as the juxtaposition of planes, images and registers without explicit logical articulation; on the other hand, it examines the presence of elements of the theatre of the absurd and their articulation with the tragic dimension, understood as a structuring aesthetic procedure. The results indicate that, in *Los traidores*, the dramaturgy reinterprets elements of the classical tradition, drawing on the political and aesthetic tensions of the present, thereby producing new layers of meaning. It is concluded that the contemporary rewriting of historical events highlights the vitality of these narratives and reaffirms theatre as a privileged space for critical dialogue between past and present. The theoretical framework draws on the work of Brandão (2021), D'Onofrio (2001) and Esslin (2018), whose studies examine the enduring nature of the classics, intertextual relationships, and the processes of adaptation and recreation.

Keywords: absurdity; Silvina Ocampo; surrealism; tragedy.

1 Introdução

Nascida em 1903, em Buenos Aires, a escritora argentina Silvina Ocampo provinha de uma família aristocrática tradicional. Sua formação intelectual ocorreu em grande parte na Europa, especialmente em Paris, onde teve contato precoce com diferentes idiomas, aprendendo a ler em francês e em inglês, antes mesmo de dominar plenamente o espanhol (Enriquez, 2022). Antes de se dedicar à literatura, sobretudo à poesia e ao conto, Silvina Ocampo desenvolveu interesse pelas artes visuais, estudando desenho e pintura com importantes nomes da cena artística europeia. Entre seus mestres figuram o pintor surrealista e escritor Giorgio de Chirico e o pintor, escultor e cineasta Fernand Léger, ambos associados a movimentos estéticos do século XX. Esse percurso formativo revela a amplitude de referências culturais que marcaram a trajetória artística da autora. Apesar da intensa inserção no meio intelectual argentino, Silvina Ocampo manteve, ao longo da vida, uma postura reservada. Conhecida por sua timidez, evitava entrevistas e raramente comentava, publicamente, seus procedimentos de escrita ou aspectos de sua vida privada. Essa discrição contribuiu para a construção de uma figura literária envolta em certa aura de mistério. Em depoimentos de contemporâneos, contudo, emergem traços mais íntimos de sua personalidade (Ocampo, 2014).

O romancista, crítico teatral e jornalista Ernesto Schoo, colaborador do jornal *La Nación*, recorda que a autora possuía grande sensibilidade musical e amplo repertório cultural. Conforme citado na obra *A irmã menor: um retrato de Silvina Ocampo*, de Mariana Enriquez (2022), Schoo descreve a escritora como uma personalidade simultaneamente desconcertante e encantadora, dotada de gostos artísticos variados. Após sua morte, em 1993, parte de sua produção continuou a ser publicada, como ocorre com o livro de contos *Las repeticiones y otros inéditos*, lançado postumamente em 2006. No campo das relações literárias, destaca-se, também, a proximidade de Ocampo com o escritor ítalo-argentino Juan Rodolfo Wilcock, poeta, crítico e tradutor que, na década de 1950, se exilou na Itália. Durante o período em que viveu na Argentina, Wilcock manteve intensa convivência intelectual com Silvina Ocampo, compartilhando interesses estéticos e participando de frequentes encontros literários (Enriquez, 2022). Esse diálogo criativo entre ambos resultou em uma colaboração significativa no âmbito teatral.

Foi nesse contexto que, por volta de 1948, Ocampo e Wilcock iniciaram a redação de *Los traidores*, publicada em 1956. A obra dramatiza um episódio inspirado na história do Império Romano, reconfigurando-o por meio de uma narrativa que enfatiza conflitos familiares e disputas políticas pelo poder. No centro da trama encontra-se uma traição familiar motivada pela sucessão imperial, em que as relações entre irmãos são atravessadas por ambição, rivalidade e violência. A elaboração dramatúrgica da peça evidencia um processo de recriação literária, que combina referências históricas com procedimentos estéticos heterogêneos. Ao recorrer a acontecimentos do passado romano, Ocampo e Wilcock (1956) recontextualizam o material histórico, mediante estratégias literárias híbridas e complexas, deslocando os acontecimentos de seu contexto documental para uma eleboração ficcional. A singularidade da obra reside, justamente, na combinação desses múltiplos elementos complexos, com procedimentos paródicos, referências à tragédia clássica e manifestações próximas ao surrealismo e ao teatro do absurdo. Nesse sentido, busca-se evidenciar contribuições pouco exploradas da escrita de Silvina Ocampo, sobretudo, no que se refere à construção de um imaginário teatral dramático.

Essa escolha também se justifica pelo processo de redescoberta crítica da escritora, cuja obra, no século XXI, vem sendo relida e valorizada com intensidade comparável à de autores contemporâneos. Tal movimento evidencia não apenas a atualidade de sua escrita, mas também a complexidade de sua poética, marcada pela construção de um imaginário singular, no qual o insólito, o onírico e o perturbador se articulam de modo recorrente na escrita da autora. Diante desse caráter híbrido, este texto prioriza a análise da peça a partir da voz, da visão e da perspectiva de Silvina Ocampo, ainda que a autoria seja compartilhada com Juan Rodolfo Wilcock. A escolha se justifica pelo fato de que, no âmbito da pesquisa acadêmica, são ainda escassas as análises dedicadas, especificamente, a essa obra dramática, sendo mais frequentes as leituras orientadas pela produção e pela poética de Wilcock (Bourbotte, 2024; Ghezzani, 2025). Com isso, busca-se identificar as marcas da poética de Ocampo no texto dramático coletivo.

2 Teatro e literatura

Ao conceituar o dramático, D'Onofrio (2001) observa que parte da crítica entende o gênero como uma arte autônoma em relação à literatura, uma vez que é na representação cênica que o teatro se realiza. Apesar dessa autonomia artística, o gênero dramático mantém estreitas relações com a literatura, como se demostrará a seguir. D'Onofrio (2001) destaca que o êxito de uma peça depende da capacidade do diretor de articular as diferentes linguagens envolvidas, de modo a integrá-las em uma visão de conjunto, sem que nenhuma delas se sobressaia isoladamente. Como destaca o autor, no trecho a seguir:

> A essência da arte dramática repousa no conflito, no choque entre vontades opostas, na colisão entre diferentes objetivos das personagens. Conflito que gera constantemente surpresa e tensão. Tensão expressa formalmente através do diálogo. [...] Enquanto no gênero narrativo predomina o ponto de vista de um narrador [...] no teatro temos várias perspectivas ideológicas: o espectador fica sabendo dos fatos através da fala das personagens, cada qual expondo ideias e sentimentos do seu ponto de vista, geralmente em conflito com a visão das demais personagens (D'Onofrio, 2001, p. 127).

Segundo D'Onofrio (2001), o texto literário da peça ocupa um lugar central no teatro, por ser o elemento que confere estabilidade à obra, deixando de operar apenas como objeto literário e passando a adquirir os contornos próprios da dramaticidade, no contexto da encenação. Sendo assim, sua organização interna pode estruturar-se em atos, de modo análogo à divisão em capítulos presente no romance. O drama, assim como o romance, organiza-se a partir de um enredo vivido por personagens, situado em determinado tempo e espaço, e orientado por um tema ou problema existencial. A partir dessa proximidade estrutural, torna-se possível compreender que o que distingue esses dois gêneros não é a natureza da matéria narrativa, mas as formas de sua construção e os meios expressivos mobilizados pelo dramaturgo para dar corpo à ficção (D'Onofrio, 2001).

Ao mencionar o uso de máscaras pelos personagens do teatro antigo, D'Onofrio (2001, p. 133) se refere a um ambiente no qual as máscaras podem ser compreendidas como verdadeiras "personagens fixas", na medida em que condicionam a forma de expressão e de percepção das figuras em cena. Sendo assim, ao recorrerem ao uso de máscaras, vestimentas e

calçados específicos para a composição de seus papéis, o aspecto físico dos atores era deliberadamente ocultado, sendo a identificação do personagem construída, sobretudo, por meio da voz e dos traços tipificados da máscara. Nessa perspectiva, tal procedimento favorecia a encenação de arquétipos reconhecíveis pelo público, prática que se estendia tanto à tragédia, quanto a determinadas formas da comédia.

Em *Los traidores*, logo após a descrição dos personagens, é informada a rubrica segundo a qual "Todos os personagens devem usar máscaras, algo que mude a expressão de seus rostos"[1] (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 5, tradução própria). Nessa lógica, ao retomar, explicitamente, o uso de máscaras materiais, conforme indicado na rubrica da peça, Ocampo e Wilcock (1956) realizam um movimento de ressignificação desse modelo teatral. Assim, as máscaras deixam de funcionar apenas como recurso de tipificação e passam a evidenciar o caráter artificial, repetitivo e, em certa medida, estereotipado das identidades em cena, aproximando-se de uma estética que expõe a tensão entre aparência e subjetividade, na construção dramática. Esse destaque dado à dimensão expressiva dos personagens remete ao papel da encenação como alicerce da interpretação no teatro. No que se refere à encenação, esta desempenha, no teatro, função análoga à da descrição no gênero narrativo, na medida em que torna visível o espaço em que as personagens se inserem e no qual se desenrolam suas ações e destinos. No capítulo a seguir, situa-se o enredo da peça.

3 *Los traidores*, de Silvina Ocampo e J. R. Wilcock

O título *Los traidores* enfatiza o núcleo da ação dramática, centrado no conflito entre Marco Aurelio Antonio Basiano, chamado Caracalla, e Publio Geta, filhos de Julia Domna, que disputam a herança do poder de Roma. Nesse contexto, a ação é situada no período de declínio do Império Romano, no ano de 211 d.C., momento em que imperador Septimio Severo falece, após ser envenenado (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 6 e 11). A partir da morte do imperador, intensifica-se o conflito sucessório que estrutura o enredo. Antes de sua morte, Septimio Severo havia proclamado seus dois filhos, Basiano e Publio, co-governantes do império, com o propósito de assegurar uma administração conjunta do poder. Contudo, a tentativa fracassa e a disputa pelo trono conduz a um desfecho violento entre os irmãos. Basiano ordena o assassinato de Publio e essa ação evidencia a dimensão trágica e política do conflito familiar criado por Ocampo e Wilcock (1956). *Los traidores* inicia com o imperador já morto, à espera do sepultamento. No entanto, alguns personagens próximos ao soberano fingem que ele está apenas enfermo (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 8), sustentando uma encenação que prolonga, artificialmente, a aparência de normalidade na corte.

Esse recurso dramático contribui para instaurar uma atmosfera de dissimulação e instabilidade política, na qual a morte do governante é, momentaneamente, ocultada. A ocultação da verdade sobre a morte do imperador, mantida por meio de uma espécie de encenação coletiva, produz um efeito de estranhamento que desloca a narrativa histórica para um plano ambíguo, no qual a lógica da realidade parece se fragmentar. Esse tipo de aproximação com o insólito, que tensiona os limites entre o real e o imaginário, constitui uma característica recorrente na escrita de Silvina Ocampo, cuja produção literária, frequentemente, explora situações em que o cotidiano é atravessado por elementos perturbadoras e inexplicáveis

[1] "Todos los personajes deberían llevar máscaras, algo que les cambie la expresión de la cara." (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 5).

São nesses momentos da narrativa que se observa um deslocamento significativo em relação aos modelos estruturais da tragédia clássica, uma vez que o drama abandona, progressivamente, a lógica causal típica do gênero, como por exemplo, a sucessão do poder, o conflito familiar e a crise política, para aproximar-se de efeitos que evocam o insólito, o absurdo e o surreal. É nesse cenário de incerteza que Julia Domna passa a desempenhar um papel central na condução do império deixado pelo imperador morto. Diante do conflito de poder instaurado pelos filhos, ela assume a direção da administração e do governo do império, restabelecendo, ainda que de modo indireto, uma lógica de poder que remete ao matriarcado.

A obra escolhida estabelece um diálogo entre a estrutura trágica clássica e os procedimentos narrativos característicos do século XX. Tal articulação sugere que a obra se inscreve em uma zona híbrida da dramaturgia contemporânea, na qual tragédia clássica, surrealismo e teatro do absurdo coexistem no mesmo enredo. Esses aspectos, que evidenciam a complexidade estética da peça, serão examinados de forma mais detalhada nos capítulos seguintes deste artigo, por meio da análise de personagens, atos e enredos da peça, tomados como exemplos.

4 A tragédia em *Los traidores*

Ao subverter as convenções do gênero trágico, Ocampo e Wilcock (1956) frustram a expectativa de produzir, no espectador, os sentimentos de terror e piedade, tradicionalmente associados ao gênero trágico. A estrutura da peça incorpora um conteúdo cômico que relativiza e ironiza a solenidade própria da tragédia. A obra selecionada desenvolve uma composição estilística complexa e heterogênea, ao articular elementos do trágico, com intervenções características do teatro do absurdo e do surrealismo. O exagero poético dos diálogos e a intensidade das ações dos personagens produzem um efeito de choque com a realidade ordinária, sobretudo nas situações marcadas pela tensão entre sentimentos opostos, como o amor e o ódio na relação entre Julia Domna e seu filho Basiano. Nesse movimento, Ocampo e Wilcock (1956) parecem ocultar, por atrás das interações e dos gestos cênicos, experiências humanas profundamente sensíveis.

Essas experiências, por sua vez, são, frequentemente, atravessadas pelo humor, mas também por traços de insolência, o que acaba por evidenciar aspectos mais rudes e inquietantes da natureza humana. É justamente nesse entrelaçamento entre o simbólico e o perturbador que se pode traçar uma aproximação com as características da tragédia grega. Assim como no início do párodo lírico da tragédia *Agamêmnon*, de Ésquilo (2013), em que surge um presságio estranho e agourento, também o início de *Los traidores* se mostra perturbador. A personagem Favonia entra em cena trazendo uma gaiola com um pássaro que pretende oferecer como presente ao imperador Septimio Severo. Esse gesto, desde o princípio, carrega uma dimensão prenunciadora. Ao apresentar o pássaro, Favonia declara:

> Para o nobre e aflito Imperador, trago este rouxinol. É um presente [que veio] de um bosque de Siracusa; alimenta-se de tâmaras, azeitonas e corações vermelhos de outros pássaros. [...] Sabe imitar o canto dos pássaros e devorar corações. Sabe falar latim e grego (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 10, tradução própria).[2]

[2] "Para el doliente y noble Emperador, traigo este ruiseñor. Es un regalo De un bosque en Siracusa; se alimenta de dátiles, de olivas, de corazones rojos de otros pájaros. [...] Sabe imitar el canto de los pájaros y devorar los corazones. Sabe hablar en latín y en griego." (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 10)..

A referida citação, combina traços, aparentemente, naturais com características inverossímeis, antecipa o caráter profético que o pássaro falante assumirá no desenvolvimento da cena. Favonia, como se aceitasse, naturalmente, a presença de um interlocutor improvável, dirige-se ao pássaro, em voz baixa, e pede que ele se cale, afirmando que o imperador Septimio Severo está apenas dormindo, quando na verdade o homem está morto. Em seguida, o pássaro diz, em tom profético, que o imperador foi envenenado. O personagem Primeiro Médico diz: "Suspeito que seja a voz do rouxinol, cheia de fantasia, como sempre"[3] (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 11, tradução própria). Nesse sentido, a voz do pássaro, que anuncia o envenenamento do imperador, parece assumir uma função que remete ao papel exercido pelo coro nas tragédias clássicas, uma vez que o coro, frequentemente, comenta acontecimentos, interpreta sinais e denuncia a ambiguidade das aparências. Não obstante, na tragédia clássica, é a coletividade humana quem reflete o destino trágico dos personagens. Em *Los traidores*, é a figura insólita de um pássaro capaz de falar, quem interrompe o espaço cênico e anuncia aquilo que os demais personagens tentam ocultar.

5 A tragédia de Ésquilo e as Eumênides argentinas

Em continuidade aos apontamentos sobre a tragédia clássica, a peça *Eumênides* constitui a terceira e última parte da trilogia *Oresteia* de Ésquilo (2013), apresentada em 458 a.C, sendo precedida por *Agamêmnon* e *Coéforas*. No plano narrativo, a peça acompanha o desfecho do ciclo de vingança que marca a história da casa dos Atridas, especialmente, após o assassinato de Clitemnestra por seu filho Orestes. Nesse contexto, destacam-se as Erínies, divindade da mitologia grega responsáveis por punir crimes graves contra a ordem familiar e social, particularmente, os crimes de sangue (Brandão, 2021). Essas figuras, conhecidas na tradição romana como Fúrias, são tradicionalmente identificadas como Alecto, Megera e Tisífone, sendo descritas em muitas representações como entidades sóbrias, de aparência monstruosa, associadas à ira, ao rancor e à perseguição implacável dos culpados.

No desenvolvimento da tragédia esquiliana, essas divindades passam por uma transformação simbólica fundamental. Inicialmente apresentadas como forças vingadoras movidas pela fúria, elas perseguem Orestes em razão do matricídio. Contudo, o conflito culmina em um julgamento realizado no tribunal do Areópago, em Atenas, presidido pela deusa Atena. Após a decisão do tribunal, marcada pelo chamado voto de Minerva, Atena persuade as Erínies a abandonarem a vingança privada e a assumirem um novo papel como divindades protetoras da ordem pública e da harmonia em Atenas. A partir desse momento, as Erínies passam a ser denominadas de Eumênides, termo que significa "as benevolentes". Sendo assim, a tragédia esquiliana encena o fim do ciclo de violência hereditária que caracteriza a maldição dos Atridas e afirma a vitória do *logos*, entendido como razão, lei e deliberação coletiva, sobre o *páthos*, associado à fúria e à paixão vingativa.

Curiosamente, a mesma figura mítica da fúria vingadora ressurge, em chave literária distinta, na obra de Silvina Ocampo, autora da coletânea de contos *A fúria e outras histórias*, indicando a persistência simbólica dessas imagens na literatura contemporânea. À luz dessas considerações, retomando a ideia de sobreposição de planos temporais, *Los traidores*

[3] "Sospecho que es la voz del ruiseñor, llena de fantasía, como siempre" (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 11).

apresenta notáveis referências à contemporaneidade. Um exemplo significativo ocorre quando o coro de Eumênides se define como composto por mulheres argentinas, como se observa no seguinte trecho:

> TISÍFONE: Não falem de coisas tão pessoais. Nós somos argentinas como a lua sobre a água.
> ALECTO: Falamos de pessoas importantes.
> TISÍFONE: Ninguém é mais importante do que nós. Nós somos como o ar ou como o sol indispensável (Ocampo; Wilcock. 1956, p. 71, tradução própria)[4].

Nesse sentido, as Eumênides ocupam uma posição singular na encenação, pois assistem à peça sentadas na plateia, vestidas "com roupas atuais" (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 6, tradução própria), enquanto os outros personagens ignoram, ou fingem ignorar a morte do rei: "As Eumênides, com roupas atuais, estão sentadas entre o público e sobem ao proscênio pelas laterais" (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 6).[5] A presença dessas figuras míticas no espaço da plateia reforça a fusão entre tempos e realidades distintas, aproximando o universo trágico da experiência contemporânea. A referência esquiliana em *Los traidores*, particularmente no que diz respeito ao coro de Eumênides, confere a esse elemento uma função decisiva na dinâmica dramática. Como observa Torrano (2013, p. 16), o coro se torna o "agente do drama", intervindo de modo determinante no desenvolvimento da ação, como se observa na citação a seguir:

> AS TRÊS EUMENIDES
> Ah! Sempre falamos das mesmas coisas!
> TISÍFONE: De que outras coisas falaríamos?
> MEGERA: Assim como a água se turva nos pântanos entre répteis e ervas podres, assim se turva a alma vingativa.
> TISÍFONE: Assim como as colunas de fumaça profundas de um incêndio se elevam, ocultando em suas tulhas as chamas vermelhas, as mentiras constroem seus templos.
> MEGERA: Assim como uma floresta dourada no outono, onde se esconde a serpente verde, cobre a bela face dos dias, esta história sinistra.
> ALECTO: Senhores do futuro: em breve verão aparecer a sombra de uma família nobre de Roma.
> TISÍFONE: Ah! Sempre existirão homens como estes, ambiciosos, mortais e traiçoeiros? Respondam-me, Senhores do presente. Neste teatro, respondam-me quando tiverem ouvido nestes diálogos a voz da tragédia inevitável como um incêndio sobre o mármore frio.
> AS TRÊS EUMENIDES: Por trás dessas cortinas espessas, vocês verão aparecer na penumbra, entre uma floresta de vozes, a aflição, o ódio e o amor. Sempre falaremos das mesmas coisas (Ocampo; Wilcock 1956, p. 6-7, tradução própria).[6]

---

[4] "TISÍFONE: No habléis de cosas tan personales. Nosotras somos argentinas como la luna sobre el agua. ALECTO: Hablamos de personas importantes. TISÍFONE: Nadie es más importante que nosotros. Nosotros somos como el aire o como el sol indispensable." (Ocampo; Wilcock. 1956, p. 71).

[5] "Las Euménides, con vestimentas actuales, están sentadas entre el público y suben al proscenio por los costados." (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 6).

[6] LAS TRES EUMÉNIDES: ¡Ah! ¡Siempre hablamos de las mismas cosas! TISÍFONE: ¿De qué otras cosas hablaríamos? MEGERA: Como el agua se enturbia en los pantanos entre reptiles y podridas hierbas, así se enturbia el alma vengativa. TISÍFONE: Como se elevan las columnas de humo profundas de un incendio, que ocultan en sus tules rojas llamas, edifican sus templos las mentiras. MEGERA: Como una selva de oro en el otoño donde se esconde

Convém destacar que, na tradição trágica grega, as Eumênides, como apresentadas por Ésquilo, revelam um aspecto sombrio e ameaçador ao surgirem no santuário de Apolo (Torrano, 2013). Em contraste, as Eumênides de Silvina Ocampo e Juan Rodolfo Wilcock (1956), ao pronunciarem os diálogos iniciais da peça, assumem um tom simultaneamente cômico e poético. Nesse sentido, a presença das figuras míticas que conduzem o desenrolar da peça pode ser compreendida como uma recriação das figuras trágicas esquilianas, transpostas para as chamadas Eumênides argentinas. Esse gesto evidencia a retomada do mito clássico, em diálogo com o contexto cultural e histórico da Argentina do século XX. Assim, contaminado por referências políticas e históricas locais, o enredo trágico antigo é reconfigurado como um ato crítico contemporâneo.

6 Aproximações ao teatro do absurdo

Martin Esslin (2018, p. 23) afirma que o "Teatro do Absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo". Esslin (2018, p. 356) assevera que:

> Na tragédia grega, os espectadores tomavam consciência da posição desesperada, mas heroica, do homem diante das forças inexoráveis do destino e da vontade dos deuses, o que tinha um efeito catártico sobre eles e os tornava mais aptos a enfrentar sua época. NoTeatro do Absurdo, o espectador é confrontado com a loucura da condição humana, tem condições de ver sua situação em toda a sua indigência e desespero.

Em *Los traidores*, os eventos de caráter absurdo se intensificam com a aparição de Filemón de Siracusa,[7] um sábio inventor, cuja obsessão consiste em viajar pela terra e pela água, atravessando, ocasionalmente, o palco com um escafandro. Eis o que diz o personagem, em determinada cena:

> O fundo impenetrável do lago Nemorense já não esconde em vão, de Roma, o tesouro perdido nos navios do nosso amado imperador Calígula. Este escafandro, que parece um urso, reclama as profundezas da água. [...] Com ele, o romano que quiser enriquecer a sua pátria alcançará o conhecimento dos mistérios aquáticos. [..] O importante é experimentar este escafandro (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 63-4, tradução própria).[8]

---

la serpiente verde cubre la faz hermosa de los días esta ominosa historia. ALECTO: Señores del futuro: pronto veréis aparecer la sombra de una familia noble de Roma. TISÍFONE: ¡Ah! ¡Siempre existirán hombres como éstos, ambiciosos, mortales y alevosos? Contestadme, Señores del presente. En este teatro, contestadme cuando hayáis escuchado en estos diálogos la voz de la tragedia ineludible como un incendio sobre el mármol frio. LAS TRES EUMÉNIDES: Detrás de estos espesos cortinados veréis aparecer en las penumbras entre un bosque de voces la aflicción, el odio y el amor. Siempre hablaremos de las mismas cosas (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 6-7).

[7] "Filemon de Siracusa, dramaturgo da nova comédia ateniense, viveu mais de quatrocentos anos antes do tempo histórico de Septimio Severo, Julia, Basiano e Publio Geta" (Berthold, 2001).

[8] "El fondo impenetrable del lago Nemorense ya no encierra en vano para Roma el tesoro perdido en dos galeras de nuetro amado emperador Calígula. Esta escafandra que parece un oso reclama la profundidad del agua.

Enquanto Basiano resolve questões da sucessão do Império, Filemón fala que o importante é provar o escafandro, trazendo um toque sutil de riso e desconforto à cena. Nesse contexto, o trecho mencionado dialoga com o que disse Esslin (2018, p. 356): "é o desconforto, causado pela presença de ilusões claramente em desacordo com a realidade, que é dissolvido e descarregado por meio do riso libertador diante do reconhecimento do absurdo fundamental do Universo". Esse recurso cênico de Ocampo e Wilcock (1956) intensifica o efeito crítico da encenação ao introduzir um escafandro na cena. Esse objeto de estranhamento que rompe com a lógica dramática convencional, produz, assim, aquilo que o teatro do absurdo, essencialmente, privilegia, isto é, "a evocação de imagens poéticas concretas destinadas a comunicar ao público a sensação de perplexidade que seus autores sentem quando confrontados com a condição humana" (Esslin, 2018, p. 360).

Outro exemplo que se aproxima do absurdo é a língua estranha dos três delegados da Alemanha, personagens que falam um idioma incompreensível e que perguntam coisas e riem. O trecho a seguir apresenta uma cena de perplexidade e comicidade, em que os três estrangeiros pronunciam palavras exóticas, provocando curiosidade e indignação em Basiano, que se retira, abruptamente, da cena:

> BASIANO: Quem são esses homens?
> PRIMEIRO DELEGADO: Mmmm...
> ALEJANDRO: Quem estão procurando, senhores?
> SEGUNDO E TERCEIRO DELEGADO: Mmmm... [...]
> PRIMEIRO E SEGUNDO DELEGADO: Ah, ja, ja, ja, espetusna!
> BASIANO: Que cena intolerável! (Ocampo; Wilcock 1956, p. 37-8, tradução própria).[9]

Por fim, outro exemplo de diálogo que se aproxima do absurdo: Alejandro diz que não se chama Alejandro, mas se chama apenas Alexis. Faustina diz que não pode chamá-lo de Alexis, "Para mim, você sempre foi o Alejandro", mas quando Alejandro sai, em segundos, ela o chama de Alexis, contrariando o que dissera: "Pobre Alexis, como ele te ama!"[10] (Ocampo; Wilcock. 1956, p. 38-39, tradução própria). Em síntese, os trechos analisados evidenciam que a peça apresenta uma dimensão do insólito, procedimento típico da literatura ocampiana, e promove uma ruptura com a lógica causal, aproximando-se das estratégias do teatro do absurdo. Desse modo, a peça provoca desconforto e risos como formas de evidenciar a precariedade do sentido e a fragmentação da experiência da condição humana.

[...] Con ella alcanzará el conocimiento de acuáticos misterios el romano que quiera enriquecer su patria. [..] Lo importante es probar esta escafandra" (Ocampo; Wilcock, 1956, p. 63-64).

[9] "BASIANO: ¿Quiénes son esos hombres?
PRIMER DELEGADO: Mmmm...
ALEJANDRO: ¿A quién buscáis, señores?
SEGUNDO Y TERCER DELEGADO: Mmmm... [...]
PRIMER Y SEGUNDO DELEGADO: ¡Ah, ja, ja, ja, espetusna!
BASIANO: ¡Qué escena intolerable!"

[10] "El pobre Alexis, ¡cómo te ama! (Ocampo; Wilcock. 1956, p. 39)

7 A presença da cena surrealista

O conceito de surrealismo, criado em 1917, pelo poeta e dramaturgo Guillaume Apollinaire, com o intuito de caracterizar a natureza de sua peça, *As mamas de Tirésias*, rapidamente se expandiu e o termo passou a ser referência, no âmbito das vanguardas de Paris (Breton, 2024). Segundo Berthold (2001, p. 481), o surrealismo: "era uma nova palavra de ordem para uma forma de arte que pretendia ser não-naturalista, não-realista, super-realista". Desse modo, desde sua origem, o termo é associado a concepção de "criação que quebra com a regra clássica da arte enquanto imitação da natureza" (Breton, 2024, p. 403)[11]. Esse impulso ganha maior sistematização com o manifesto escrito e publicado em Paris, em 1924, no qual o surrealismo é definido como um "automatismo psíquico puro", voltado à expressão do "funcionamento real do pensamento", livre de qualquer controle da razão ou de "preocupações estéticas e morais" (Breton, 2024, p. 39). Nessa perspectiva, ao ser compreendido como um movimento vivo, o surrealismo ultrapassa delimitações históricas temporais e afirma sua potência crítica e criativa.

Retomando essa discussão no contexto do teatro surrealista de Apollinaire, no prefácio de *As mamas de Tirésias*, o autor sublinha a necessidade de uma renovação estética, fundada não na imitação da realidade, mas na criação de novas formas de expressão, capazes de ultrapassar os limites do realismo tradicional (Lima, 2008, p. 361). A esse respeito, afirma o dramaturgo:

> Servi-me, para caracterizar meu drama, de um neologismo que de vez em quando me ocorre, forjando a palavra surrealista. E para tentar, não digo uma renovação do teatro, mas pelo menos um esforço pessoal, julguei ser necessário voltar à própria natureza, sem no entanto imitá-la à maneira dos fotógrafos. Quando o homem quis imitar o andar, inventou a roda, que nem por isso se parece com uma perna. Assim foi, sem o saber, com o surrealismo. Pensando bem, é-me impossível decidir se este drama é ou não sério. Seu objetivo é despertar interesse e divertir. É aliás o objetivo de toda obra teatral. Visa igualmente salientar uma questão vital para os que ouvem a língua em que foi escrita: o problema do aumento demográfico. Preferi todavia um tom menos sombrio, pois não acho que o teatro deva desesperar a quem quer que seja. Escrevi meu drama surrealista, sobretudo para os franceses, como Aristófanes escrevia suas comédias para os atenienses.

Assim, Apollinaire propõe uma dramaturgia que, inspirada na natureza, não a reproduz mimeticamente, mas a reinventa por meio de associações inesperadas, deslocamentos e imagens insólitas, com o objetivo de despertar o interesse e provocar o espectador, sem submetê-lo a uma lógica, estritamente, racional (Lima, 2008, p. 361). Berthold (2001, p. 481) afirma que os "conceitos de Apollinaire exerceram influência mais duradoura sobre o teatro do que suas peças. Dito isto, teatro e surrealismo não são instâncias incompatíveis (Fraga, 1988), elas podem se articular de modo produtivo, especialmente quando a cena se abre à experimentação e à ruptura com os modelos tradicionais de representação. Partindo desse horizonte estético, a peça de Ocampo e Wilcock (1956) pode ser compreendida como um campo de experimentação que dialoga com princípios próximos ao trágico, ao absurdo e ao surrealismo, como se verifica nos exemplos a seguir.

---

[11] "Nesse cenário, iniciativas como a de Ivan Goll, que chegou a fundar um "Teatro Surrealista", ainda que sem obter os meios necessários para sua consolidação." (Breton, 2024, p. 409), evidenciam o esforço de transpor a ideia de liberdade na criação para o campo da cena.

O personagem Habrotono é um familiar de Julia e denominado, por Augusta, de "inseto" (Ocampo e Wilcock, 1956, p. 40). Ao se aproximar de Julia, Augusta e Faustina, Habrotono emite um zumbido "zum, zum, zum, zum, zum, zum" (Ocampo e Wilcock, 1956, p. 41) e pergunta a Augusta se tal som a incomoda. Em seguida, afirma alimentar-se de restos de alimentos encontrados nos aposentos de Julia, revelando sua predileção pelas sujeiras da casa, como se observa no trecho a seguir:

> HABROTONO: Um pedaço delicioso. Por baixo das cortinas claras dos quartos de Julia, encontro sempre uma iguaria digna dos deuses. Gosto dos resíduos desta casa: as fitas, os blocos de notas com a caligrafia perfeita de sua dona, os buquês já murchos e as folhas que entram pelas janelas no outono (Ocampo e Wilcock, 1956, p. 42, tradução própria).[12]

O inseto afirma a Faustina e Augusta que suas asas lhe permitem escapar de espaços monótonos, conduzindo-o a outros lugares mais intensos, onde a repetição não impera[13]. Nesse contexto, ao introduzir um personagem que oscila entre o humano e o animal, instaurando um efeito de estranhamento, a referida cena evidencia uma lógica que tensiona o realismo. A metamorfose do personagem e a naturalização do grotesco, representado pela sujeira como fonte de prazer, aproxima-se de uma estética surrealista, na qual o insólito é sua ferramenta principal, associação essa que emerge como elemento constitutivo da subversão da realidade representada. Um homem inseto é algo que remete ao espírito kafkiano e ao fantástico. Habrotono configura-se um personagem insólito, concebido como uma espécie de transfiguração de inseto, como se o humano pudesse incorporar ou metamorfosear-se, adquirindo traços próprios desse universo: "Os diálogos tranquilos das famílias imperiais me atormentam, cujas brincadeiras infantis e ferozes me atraem e me afastam a cada dia![14]" (Ocampo e Wilcock, 1956, p. 42, tradução própria).

A presença do surrealismo, contudo, não se restringe apenas ao enredo ou à construção dos personagens, mas se manifesta, também, na própria estrutura composicional de *los traidores*. Assim, ao articular uma estrutura fragmentária que mescla tradições cênicas, a peça insere-se em um horizonte mais amplo de renovação estética, em consonância com o que Maurice Nadeau (2024) identifica como o impulso transformador do surrealismo, responsável por reconfigurar não apenas as formas artísticas, mas também os modos de percepção e pensamento. Assim, *Los traidores* parece operar por excertos sucessivos de situações e tonalidades, produzindo um efeito de estranhamento que não visa à unidade orgânica da obra, uma vez que o estilo dos autores argentinos aproxima-se de uma lógica experimental que aproxima e articula uma dramaturgia fundada na união de cenas que não fazem par, que tensionam e expandem os limites entre as diferentes formulações cênicas, libertando a criação artística das regras convencionais.

---

[12] "Habrotono: Un terrón delicioso. Debajo de las pálidas cortinas de los cuartos de Julia siempre encuentro un alimento digno de los dioses. Me agradan las basuras de esta casa; las cintas, las tabletas que contienen la escritura perfecta de su dueña, los ramos ya marchitos, y las hojas que entran por las ventanas en otoño." (Ocampo e Wilcock, 1956, p. 42).

[13] "Mis alas me trasladan a otros sítios menos monótonos [...]." (Ocampo e Wilcock, 1956, p. 42)

[14] "¡Me atormentan las tranquilas conversaciones de las familias imperiales, cuyos juegos infantiles y feroces me atraen y me alejan cada día!" (Ocampo e Wilcock, 1956, p. 42).

8 Considerações finais

A peça *Los traidores*, ao contar a história de Basiano, Geta e Julia Domna, em uma temporalidade atravessada por anacronismos e ressignificações contemporâneas, elabora uma dramaturgia marcada pela hibridez estética. A escolha por um procedimento estético de reimaginação da realidade histórica aproxima a obra de um surrealismo dramático em que eventos históricos são sobrepostos a enredos ficcionais, enquanto a obra faz conexão ao teatro do absurdo, evidenciando a falta de sentido, a violência cíclica e a fragilidade das instituições humanas.

Nesse universo cênico, figuras da tradição clássica surgem deslocadas, como as Eumênides representadas como argentinas, ao passo que personagens insólitos, como a passagem pelo palco de um sábio louco trajando um escafandro, introduzem cenas associados ao absurdo. Ao articular o drama clássico com recursos paródicos e com a lógica do absurdo, a peça elabora uma releitura crítica da tradição trágica, aproximando-se do surrealismo por meio de imagens, aparentemente, desconexas que emergem na cena. Assim, a criação literária pode ser compreendida como uma antecipação de procedimentos estéticos que se tornariam recorrentes em produções dramáticas posteriores, sobretudo, pela maneira como tensiona as fronteiras entre ficção e experimentação cênica.

Referências

BERTHOLD, M. *História Mundial do Teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOURBOTTE, J. *La autotraducción en el proyecto autorial de Juan R. Wilcock (1960-1963)*. 2024. Tese (Doutorado em Letras) – Universidad Nacional del Litoral, 2024. Disponível em: https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/handle/11185/7821. Acesso em: 22 mar. 2026.

BRETON, A. *Manifestos do surrealismo.* Tradução de Marcus Rogério Salgado e Diogo Cardoso. São Paulo: 10/cabeças, 2024.

BRANDÃO, J. S. *Teatro grego:* tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 2021.

D'ONOFRIO, S. *Teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 2001.

ENRIQUEZ, M. *A irmã menor:* um retrato de Silvina Ocampo. Tradução de Mariana Sanchez. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

ESSLIN, M. *O teatro do absurdo.* Tradução de Barbara Heliodora e José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

ÉSQUILO. *Agamêmnon.* Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013.

ÉSQUILO. *Eumênides.* Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013.

FRAGA, E. *Qorpo-santo:* surrealismo ou absurdo? São Paulo: Perspectiva, 1988.

GHEZZANI, A. Humor y disolución de lo real en *Los traidores* (1956) de Rodolfo Wilcock y Silvina Ocampo. *In*: PEZZÈ, A.; CANTONI, F. (org.). *Sorriso amaro:* el humorismo en las letras hispano-americanas entre los siglos XX y XXI. Buenos Aires: Teseo, 2025. p. 215-232. Disponível em: https://unora.unior.it/retrieve/19f8d08d-7909-4cf6-821f-3309094b493c/Cantoni_Pezz%C3%A8_Sorriso_Amaro.pdf. Acesso em: 22 mar. 2026.

LIMA, C. O teatro surrealista: revolução e utopia. *In*: GUINSBURG. J.; LEIRNER. S. (org.). *O surrealismo.* São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 354-378.

NADEAU, M. *História do surrealismo.* Tradução de Diogo Paiva. Porto: Porto editora, 2024.

OCAMPO, S. *El dibujo del tiempo*: recuerdos, prólogos, entrevistas. Buenos Aires: Lumen, 2014.

OCAMPO, S.; WILCOCK, J. R. *Los traidores.* Argentina: Losange, 1956.

v. 31, n. 3, p. 82–98, 2026
ISSN: 2238-3824 · DOI: 10.35699/2238-3824.2026.64899
Submetido em: 07/03/2026 · Aprovado em: 03/07/2026

caligrama
revista de estudos românicos

50 anos de *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño* (1976) do Teatro Runa: documento da memória do teatro de grupo e da criação coletiva no teatro boliviano

50 Years of Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño *(1976) by Teatro Runa: A Document of the Memory of Group Theatre and Collective Creation in Bolivian Theatre*

Carla Dameane Pereira de Souza
Universidade Federal de Viçosa (UFV)
Viçosa | MG | BR
carladameane@gmail.com
http://orcid.org/0000-0001-6283-4930

Resumo: Neste artigo são apresentadas reflexões em torno da peça de teatro Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño (1976) do Teatro Runa da Bolívia. Pretende-se demonstrar os aspectos de andinidades que constituem as bases da fábula que se desenvolve na obra e a importância dessa dramaturgia como experiência singular vivenciada na década de 1970, através da criação coletiva, no contexto da práxis artística dos teatros de grupos formados na América Latina, na segunda metade do século XX. A pesquisa se desenvolveu a partir do estudo do texto dramático Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño, publicado em 2014, do diálogo com referências bibliográficas acerca do teatro latino-americano, da história do teatro boliviano e da trajetória do Teatro Runa. As reflexões se detêm no percurso do Teatro Runa, do espetáculo e do texto até sua publicação, com destaque para o diálogo que a obra estabelece com contos populares bolivianos, oriundos da tradição oral, e com as formas de produção e visibilidade do teatro no contexto da concepção do espetáculo que cumpre, em 2026, 50 anos de existência. Compreende-se que Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño é um documento da memória cultural do teatro latino-americano, por estabelecer uma conexão profícua com a literatura popular boliviana ao tempo em que registra a práxis do teatro de grupo, da criação coletiva, do contexto e das transformações sociais que condicionaram a existência do Teatro Runa.

Palavras-chave: Andinidades em cena; Teatro Runa; Teatro boliviano; criação coletiva.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Abstract: This article presents reflections on the play Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño (1976) by Teatro Runa of Bolivia. It aims to demonstrate the Andean aspects that form the basis of the fable that unfolds in the work and the importance of this dramaturgy as a unique experience lived in the 1970s through collective creation, within the context of the artistic praxis of group theatres formed in Latin America from the second half of the 20th century. The research developed from the study of the dramatic text Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño, published in 2014, and from dialogue with bibliographic references about Latin American theatre, the history of Bolivian theatre, and the trajectory of Teatro Runa. The reflections focus on the trajectory of Teatro Runa, from the performance and the text to its publication, highlighting the dialogue that the work establishes with Bolivian folk tales, originating from oral tradition, and with the forms of production and visibility of theater in the context of the conception of the performance that, in 2026, will celebrate 50 years of existence. It is understood that Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño is a document of the cultural memory of Latin American theater, establishing a fruitful connection with Bolivian popular literature while recording the praxis of group theater, collective creation, the context, and the social transformations that conditioned the existence of Teatro Runa.

Keywords: Andean culture on stage; Teatro Runa; Bolivian theatre; collective creation.

1 O mundo: obra do mal feito das raposas

Gosto de refletir sobre o papel de porta-voz que desempenha o Atoj (raposa), em um conto folclórico boliviano que narra a criação do mundo. No conto compilado da tradição oral, por Antonio Paredes Candia (1984), o Atoj é o escolhido por Deus para transmitir suas mensagens orientadoras aos seres humanos, em torno das cores e das propriedades. Mau intérprete dessas orientações, o Atoj será o responsável pelas imperfeições no modo de se organizar a vida, após reproduzir as mensagens com transgressões aos direcionamentos divinos. O personagem executa a interpretação de forma espontânea, como se transmitisse com fidedignidade as palavras de Deus. Conforme nos indica o narrador, por um motivo que não se explica, as pessoas não escutavam a voz divina. O Atoj, por sua vez, não só a escutava como a entendia – a seu modo – e podia transmiti-la aos demais seres que nele confiavam. Finalmente, o narrador conclui o seu conto com o seguinte preceito: "Criado o mundo, obra do mal feito da raposa, os homens aceitaram com tristeza a vontade divina"[1] (Paredes Candia, 1984, p. 69).[2]

[1] "Creado el mundo, obra de la burla del zorro, los hombres acataron con tristeza la voluntad divina."

[2] Todas as citações originalmente em castelhano foram traduzidas para o português pela autora do artigo.

A raposa é um dos animais mais presentes na tradição da literatura oral e dos contos folclóricos andinos devido ao seu vínculo mítico com a paisagem e o espaço. Conforme os estudos de Francisco Carranza Romero (2023, p. 230), a raposa é um animal que está presente nos cinco continentes do planeta e na região andina possui especificidades que dizem respeito à geografia. Segundo o pesquisador (2023, p. 230): "A raposa andina, Pseudalopex culpaeus, pode ter dois tamanhos. A da zona alta (quéchua, jalca e puna) é grande e é chamada atuq. A da região baixa (yunga e chala) é pequeno e é chamada de palyan atuq ou, simplesmente, palyan ou palian (segundo a ortografia castelhana)".[3]

Já Paredes Candia, na apresentação de um conjunto de contos nos quais animais são protagonistas, "Contos dos Atoq", explica as variações lexicais atribuídas ao nome do animal, a partir de vínculos com os idiomas e culturas quéchua e aimara: "Em aimara: *Khamakhe*, *Tiula*. Em quéchua: *Attoj*, Tío Antoño, Atoj Antoño, El Antonio"[4] (1984, p. 72). Além disso, acrescenta, que "O indígena aimara ou quéchua, atribui a ele personalidade idêntica. É o indivíduo astuto, covarde, charlatão e petulante"[5] (1984, p. 72).

Os traços comuns no caráter da raposa, sinalizados por Paredes Candia, somados às várias camadas linguísticas e culturais as quais está vinculada, tornou o animal exemplar no que tange à sua expressiva presença no imaginário popular boliviano através dos contos folclóricos da tradição oral, adquirindo o seu desdobramento no teatro através de uma experiência singular vivenciada na década de 1970 pelo Teatro Runa, com a sua criação coletiva *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño* (1976), espetáculo que cumpre, em 2026, 50 anos de existência.

Nas próximas partes do artigo serão apresentadas reflexões que resultam de um diálogo estabelecido com *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño*, a fim de demonstrar os aspectos de andinidades que constituem as bases da fábula, que se desenvolve no drama, para a criação de uma performance de teatro popular acessível, que entretém e ao mesmo tempo transmite uma reflexão sobre o contexto político da Bolívia, no período em que o Teatro Runa se constituiu como teatro de grupo.

A pesquisa se desenvolveu a partir do estudo do texto dramático *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño*, de 2014, do diálogo com referências bibliográficas acerca do teatro latino-americano, da história do teatro boliviano e da trajetória do Teatro Runa. As reflexões se detêm no percurso do Teatro Runa, do espetáculo e do texto até sua publicação, com destaque para o diálogo que a obra estabelece com contos populares bolivianos, oriundos da tradição oral, e com as formas de produção e visibilidade do teatro no contexto da concepção do espetáculo. Compreende-se que *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño* é um documento da memória cultural do teatro latino-americano, por estabelecer uma conexão profícua com a literatura popular boliviana ao tempo em que registra a práxis do teatro de grupo, da criação coletiva, do contexto e das transformações sociais que condicionaram a existência do Teatro Runa.

---

[3] "El zorro andino, Pseudalopex culpaeus, es de dos tamaños. El de la zona alta (quechua, jalca y puna) es grande y es llamado atuq. El de la región baja (yunga y chala) es pequeño y es denominado palyan atuq o, simplemente, palyan o palian (según la ortografía castellana)".

[4] "En aimará: Khamakhe, Tiula. En quichua: Attoj, Tío Antoño, Atoj Antoño, El Antonio".

[5] "El indígena aimará o quichua, le atribuye idéntica personalidad. Es el individuo astuto, cobarde, parlanchín y petulante".

2 Milhares de espectadores em 272 apresentações na Bolívia, no Peru e na Argentina[6]

Arrisco-me a afirmar que nos últimos anos de minha vida profissional, dedicados a pesquisar dramaturgias produzidas na região andina da América Latina, *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño* (1976), criação coletiva do Teatro Runa, tem sido uma das obras que mais desafios apresenta quanto às possibilidades de estudá-la, pelas múltiplas camadas de textualidades que reúne. Ao mesmo tempo, a distância que há entre mim e esse texto, os ensaios de minha imaginação ao projetar as cenas a partir de seus arquivos históricos e a dificuldade de encontrar referências e estudos em torno do teatro boliviano da década de 1970, impuseram-se nas várias vezes em que sobre ela me debrucei com perguntas. Mesmo assim, persegui a intenção de investigá-la[7] por considerar o seu valor estético e sua contribuição para o teatro latino-americano em suas experiências fundadoras, no marco da criação coletiva e da formação dos teatros de grupo que surgiram na segunda metade do século XX e cuja vigência é atual e relevante à contemporaneidade.

Figura 1 – Cartaz de Divulgação de
Vida, Pasión y muerte del Atoq Antoño.

Fonte: Darío González, 2014, p. 5.

[6] O título faz alusão ao relato de Edgar Darío González (2014, p. 5) sobre o processo criativo de *Vida, Pasión y merte del Atoj Antoño*. "Hicimos 272 representaciones para miles de espectadores, en Bolivia, Perú, Argentina".

[7] A pesquisa tem como ponto de partida a realização da tradução do texto dramático para o português, realizada em coautoria com uma estudante do curso de Letras/Espanhol, Ana Beatriz Andrade dos Santos Ceuta, através do projeto de pesquisa de iniciação científica "Traduzindo Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño (1976), criação coletiva do Teatro Runa da Bolívia", desenvolvido entre os anos de 2020 e 2021 com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

A primeira edição de *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño* (1976), publicada em 2014 por Ediciones Runa, foi apresentada por Edgar Darío González durante uma sessão de lançamentos de livros no XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho, que ocorreu entre os dias 21 de outubro a 4 de novembro de 2018, em Lima e em Ayacucho, no Peru. A apresentação do livro foi celebrada pelas pessoas presentes neste Encontro que é emblemático no contexto de emergência e formação dos teatros de grupo na América Latina, tendo a sua primeira edição realizada em 1978 com a participação de artistas e grupos que retornam ao evento quando oportuno. Dentre as pessoas que participaram da edição do Encontro realizado em 1978 e que marcaram a sua presença na edição de 2018, da qual pude participar, estavam: Isso Miura, do Japão, mestre de Butô; Raúl Osorio, do Centro de Investigación y Creación teatral /CICRET, do Chile, integrantes dos grupos de teatro peruanos Cuatrotablas, Yuyachkani, Maguey Teatro e Vichama Teatro, Eugenio Barba e Julia Varley, do Odin Teatret, da Dinamarca, e Edgar Darío González, do Teatro Runa da Bolívia, entre outros artistas criadores, e pesquisadores independentes e/ou vinculados a universidades peruanas e estrangeiras.

Edgar Darío González, diretor do projeto editorial que publicou pela primeira vez *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño*, após 38 anos de sua criação, formou parte do grupo de artistas criadores que fundaram o Teatro Runa. O argentino, que já havia incursionado pela Bolívia em 1969, com o Teatro Estudio Phersu, de Salta, Argentina, apresentando seu teatro e shows de bonecos para mineiros, através de serviços prestados pela COMIBOL (Corporación Minera de Bolivia), retorna à Bolívia em 1976 para permanecer em Cochabamba e junto a Juan Espinoza del Villar, Juan Carlos Taborga Solís, Federico Rocha, Luis Morató Lara, Naira González, Frida Durán Rivera, Dany González, Mirta Simonetti, Patricia Durán Rivera e Nora Aguilar, investirem no processo criativo que resultou em *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño*.

A trajetória do Teatro Runa tem início durante o período de instabilidade política na América Latina, decorrente da imposição de golpes militares. A instauração da Doutrina de Segurança Nacional (DSN), no contexto da Guerra Fria, tornou-se característica dos regimes ditatoriais impostos no Brasil em 1964, na Argentina em 1966 e 1976, na Bolívia em 1964 e 1971, no Chile e no Uruguai em 1973. Desse modo, a permanência de Darío González na Bolívia, em 1969, foi interrompida pela dinâmica que antecedeu o golpe de estado de 1971. Com a morte do então presidente René Barrientos, em 1969, e as disputas políticas pela sua sucessão, contornadas pelas ideologias que se encontravam em conflito, o coronel Hugo Banzer consolida o golpe contra o coronel Juan José Torres em 1971. Entre 1970 a 1971, Torres havia governado a Bolívia, posicionando-se junto aos interesses anti-imperialistas de um grupo minoritário de militares, no interior das forças armadas. Afins às reformas sociais que as classes populares e de trabalhadores aspiravam, ainda que alinhado à esquerda, Juan José Torres teria sido leal às forças armadas ao negar aos dirigentes da *Asamblea Popular*, defensores de seu governo, o pedido de armas no enfrentamento contra o exército de Banzer. Neste contexto, segundo as análises de Gonzalo Rodríguez e Tomás Catavi (1971), quando Torres decide entregar as armas ao povo, cerca de oito mil pessoas se reúnem para defender seu governo. Entretanto, só havia 600 armas "o governo já não tem como (onde) obtê-las, pois a maioria dos regimentos estão controlados pelos golpistas"[8] (Rodríguez; Catavi, 1971, p. 10). Na sequência, Torres é deposto e se instala um governo de transição (*triunvirato provisional*), do qual Banzer emergirá como ditador.

[8] "el gobierno ya no tiene de donde obtenerlas, pues la mayoría de los regimientos están controlados por los golpistas".

Conforme María Gabriela Aimaretti (2013, p. 96), é durante o seu retorno à Argentina que Darío González estabelece contato com o Nuevo Teatro e com o Cumuna Baires, do qual o também artista criador César Brie, um dos fundadores do grupo Teatro de los Andes, da Bolívia, fazia parte. A estudiosa nos conta que apesar da afinidade entre os dois, em relação às propostas estéticas e ao compromisso ético em seus fazeres, Darío González deixa a Argentina e retorna novamente à Bolívia em virtude das perseguições da Triple A, a Alianza Anticomunista Argentina (Grupo Parapolicial Terrorista). É, portanto, em circunstâncias de perseguição política e exílios que Darío González passa a dirigir o Instituto de Teatro de Cochabamba e empreende sua jornada artística junto aos demais integrantes do Teatro Runa.

De acordo com o relato de Juan Espinoza, ator que interpretou o Atoj na peça:

> Cheios de sonhos, mais que de talento, em meados de 1975 um grupo de jovens entusiastas das artes cênicas iniciamos nossa formação em um processo conduzido pelo Teatro Estudio de Buenos Aires e promovido pelo Centro Portales de Cochabamba. Esse início promissor, contudo, foi interrompido abruptamente pela expulsão de Victor Mayol e seu grupo teatral sob a ridícula acusação de "interferência política". Vivíamos sob a ditadura de Banzer na época, e a expressão artística era considerada subversiva.
>
> Nosso entusiasmo diminuiu, e continuamos nossa formação de forma independente por alguns meses. Foi então que Darío González entrou em nossas vidas, e iniciamos um processo intenso e árduo que nos levou a realizar inúmeras leituras e improvisações baseadas em histórias da tradição oral, compiladas por Antonio Paredes Candia e Bernardo Canal Feijoo (Espinoza, 2014, p. 11).[9]

O trecho retirado do relato "Los caminos de nuestra fábula" apresenta-nos os pontos fundamentais da prática laboral dos teatros de grupos que se formavam na América Latina, nas décadas de 1960 e 1970, orientados pela criação coletiva como metodologia para a concepção de peças teatrais. Juan Espinoza menciona o "processo" como ponto de partida para a criação artística, a importância da presença de um diretor, Victor Mayol e depois Darío González, na orientação deste processo e do *módus operandis*, treinamentos, leituras e improvisações, que sucederam a partir da interação dos artistas com um conjunto de contos e não a partir de um texto dramático prévio. A forma como expõe a sua experiência no grupo e os caminhos para chegarem à *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño* reflete a ideia de criação coletiva conforme Sara Rojo (2016) a define: "A criação coletiva é um sistema de trabalho que envolve um processo de construção do espetáculo em que o texto dramático é o resultado de processos cênicos criados pelo grupo no palco, sendo acompanhado ou não por um dramaturgo e/ou diretor" (Rojo, 2016, p. 57).

---

[9] "Cargados de sueños más que de talento, a mediados de 1975 un grupo de jóvenes aficionados a las artes escénicas iniciamos nuestra formación en un proceso conducido por Teatro Estudio de Buenos Aires y promovido por el Centro Portales de Cochabamba. El alentador impulso, sin embargo, fue frustrado por la abrupta expulsión de Victor Mayol y su grupo escénico bajo la acusación irrisoria de "injerencia política", vivíamos entonces la dictadura de Banzer y las expresiones artísticas eran consideradas subversivas.
El entusiasmo duró para continuar nuestra formación de forma autodidacta por varios meses. Es cuando Darío González irrumpió en nuestro sino e iniciamos un intenso y laborioso proceso que nos llevó a realizar múltiples lecturas e improvisaciones a partir de cuentos de la tradición oral, recopilados por Antonio Paredes Candia y Bernardo Canal Feijoo".

Referente aos anos iniciais da prática da criação coletiva pelos teatros de grupo, na América Latina, Magaly Muguercia Arias (2018), entende que por um lado, se inspiravam em atitudes criativas que caracterizavam os fazeres teatrais de grupos estadunidenses, como o San Francisco Mime Troupe, o Linving Theatre, o Open Theatre, o Teatro Pregones e vindas da Europa, sobretudo da Inglaterra, da França e da Espanha, como as práticas do teatro de colaboração grupal de Jerzy Grotowski, experimentações de Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Armand Gatti, Los Cántaros e Els Joglars. Por outro lado, a autora considera a conjuntura política que vivia o continente após a revolução cubana, em 1959, com os movimentos populares de emancipação nacional, anti-imperialistas e anticapitalistas e os afãs de uma juventude confiante no poder transformador das ações coletivas. Este contexto oferecia aos artistas criadores as condições necessárias para transformar a criação e a organização da cena no teatro latino-americano. Por fim, segundo a pesquisadora (2018, p. 175), a criação coletiva é uma reação ao teatro tradicional "de autor", e ela trabalha com a ideia de que há dois tipos de criação coletiva, a primeira delas claramente político-brechtiana e a segunda, ritual-antropológica, ainda que esta distinção não consiga ir além da dimensão teórica, já que:

> [...] na prática, grupos e artistas combinam procedimentos de uma e outra procedência; ou com o tempo os artistas se movimentam entre um e outro registro. O comum, em qualquer variante, é o ethos político e uma mística grupal que faz apelação direta ao espectador. A este querem treinar para fazer a revolução (Muguercia Arias, 2018, p. 176).[10]

Se no início dos fazeres teatrais, os teatros de grupo da América Latina praticavam a criação coletiva movimentando-se entre estes dois modelos, que tinham no ethos político o seu impulso criativo, em um segundo momento os grupos procuraram neutralizar esse ethos político, rasurando os atravessamentos ideológicos ao situar o corpo, mais que o discurso político, como ferramenta de linguagem. Conforme Muguercia Arias (2018, p. 218), "outras tribos teatrais destes mesmos anos desconfiam da ideologização e do império do significado e de sua estrutura. Querem revolução, mas uma que transforme o político e as complexidades do corpo".[11]

Em seu longo estudo sobre o teatro latino-americano do século XX (1950-2000), é importante mencionar, Muguercia Arias apresenta grupos teatrais de quase todos os países em quase todas as classificações por períodos de inovações estéticas por ela estabelecidas: "I Tránsito de los 40 a los 50", "II Años de Revolución" e "III El Fin del Siglo". No que se refere à Bolívia, o país é mencionado na III parte de seu livro, em uma sessão dedicada à pergunta "¿Dónde termina el Siglo XX?". De modo geral, a autora estabelecerá diálogos com pesquisadores e dramaturgos do teatro boliviano, como Willy Muñoz e Eduardo Callas. Segundo eles, é na década de 1990 em que há um "renascimento" do teatro boliviano devido à imigração de atores e diretores estrangeiros que se envolvem na produção local, a exemplo do Teatro de los Andes, que se dedicou a investir na formação e profissionalização de elencos e na promoção das peças produzidas em festivais locais. Chama a minha atenção a menção feita a uma tradição de projetos formativos realizados em La Paz, em Santa Cruz de la Sierra, em

[10] "[...] en la práctica, grupos y artistas combinan procedimientos de una y otra procedencia; o con el tiempo los artistas se desplazan de uno a otro registro. Lo común, en cualquier variante, es el ethos político y una mística grupal que hace apelación directa al espectador. A este se lo quiere entrenar para que haga revolución".

[11] "otras tribus teatrales de estos mismos años desconfían de la ideologización y del imperio del significado y su estructura. Quieren revolución; pero una que cifre lo político y movidas críticas del cuerpo".

Cochabamba e em Sucre, cenários das mudanças que atravessam a história do teatro boliviano. Muguercia Arias apresenta o Teatro de los Andes, El Teatro Duende, Teatro del Ogro, Kikin Teatro e Pequeno Teatro, como grupos que participam do "renascimento" do teatro boliviano na década de 1990. Contudo, a pesquisadora não faz alusão aos grupos de teatro, de décadas anteriores, a exemplo do Teatro Runa, que antecederam a estes que foram citados, e que teriam contribuído com o "renascimento" do teatro no país.

Com a perspectiva de explorar as experiências do teatro sociocultural na Bolívia, ao longo da segunda metade do século XX, María Gabriela Aimaretti (2013) defende que este teatro tem desenvolvido suas atividades imersas em um horizonte de intervenção política e com metodologias de criação artísticas das quais o teatro produzido no século XXI é herdeiro. Aimaretti considera, em diálogo com Karmen Saavedra Garfias, que "a memória teatral tem sido carente de um resgate sistemático, sendo mais oral que escrita, relacionada a dados dispersos e sem conexão"[12] (2013, p. 88). Isso se dá, conforme a pesquisadora, devido à falta e não continuidade de projetos e políticas públicas culturais para este fim. Grupos com atuação no século XX, como Nuevos Horizontes, Taller de Cultura Popular, Teatro Experimental Universitario, Teatro Universitario San Andrés, Teatro Runa, Causa, La Puerta, Victoria, Terco, Gente+Gente=Gente são mencionados pela estudiosa, que os considera parte de uma tradição de teatro feito na Bolívia, na qual sempre houve um compromisso em alcançar "a síntese mais potente e adequada entre qualidade estética, formação profissional, auto gestão e compromisso sócio-político" (Aimaretti, 2013, p. 104).[13]

Qual o lugar do Teatro Runa nesta tradição? Ao retornar à Bolívia, Edgar Darío Gonzáles assume a formação dos atores do Teatro Runa, investe e impulsiona o projeto de criação coletiva iniciado levando-o à sua concretização e ao conhecimento público, através da apresentação de funções em teatros e festivais, da parceria com teatros de grupo internacionais, como ocorreu com o Odin Teatret, e de sua vinculação ao Instituto Boliviano de Cultura. O grupo, como já dissemos, participou da primeira edição do *Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho*, em 1978, cujo registro visual de sua presença encontra-se disponível no livro *Vida, Pasión y Muerte del Atoj Antoño*.

[12] "la memoria teatral ha carecido de un rescate sistemático, siendo más oral que escrita, ligada a datos dispersos y sin conexión".

[13] "la síntesis más potente y adecuada entre calidad estética, formación profesional, autogestión y compromiso socio-político".

Figura 2 – Arquivo Teatro Runa no Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho de 1978.

Fonte: Darío González, 2014, p. 90.

Além dessa imagem visual, à introdução da dramaturgia, em forma de verso,[14] González registra a memória desse processo da seguinte maneira:

> Nos reunimos a primeira vez no final
> de 1975 no Centro Portales
> A partir de janeiro de 1976 trabalhamos diariamente,
> sábados, domingos e feriados.
> Na quinta-feira,15 de julho do mesmo ano estreamos em
> Portales a obra "Vida, Pasión y Muerte del Atoj Antoño".
> Foi a montagem mais divertida e amorosa da minha vida.
> Era mágico comprovar que todos estávamos
> Fazendo a mesma obra de teatro.
> Isso não acontece sempre.
> Fizemos 272 apresentações para milhares de
> espectadores na Bolívia, Peru, Argentina
> Tentamos fazer um teatro novo, festivo,
> popular, no qual o público se divirta e pense.
> Eu acredito que conseguimos. Chegamos a lugares
> onde o teatro nunca havia chegado.
> Hoje, prestes a cumprir 76 anos, o melhor presente
> que posso receber é esta edição de nossa obra,
> e comprovar que todos os Runas, com exceção daqueles
> cujas vidas foram levadas, seguem trabalhando, cada um em seu
> campo, com o tesão e a criatividade de sempre.
> Esperamos que esta publicação seja útil
> Aos grupos teatrais do mundo (Darío González, 2014, p. 5).[15]

[14] Todas as traduções dos textos dramáticos são de autoria de Ana Beatriz Andrade dos Santos Ceuta e Carla Dameane Pereira de Souza.

[15] "Nos reunimos por primera vez a fines / de 1975 en el Centro Portales / A partir de enero de 1976 trabajamos diariamente, / sábados, domingos y feriados. / El jueves 15 de julio del mismo año estrenamos en / Portales la obra "Vida, Pasión y Muerte del Atoj Antoño". / Fue el montaje más divertido y amoroso de mi vida. / Era mágico comprobar que todos estábamos / Haciendo la misma obra de teatro. / No pasa siempre. / Hicimos 272 representaciones para miles de / espectadores, en Bolivia, Perú, Argentina. / Intentamos hacer un teatro nuevo, festivo, / popular en donde el público se divierta y piense. / Y creo que lo logramos. Llegamos a lugares / donde nunca había llegado el teatro. / Hoy a punto de cumplir 76 años, el mejor regalo / que puedo recibir es esta edición de nuestra obra, / y comprobar que todos los Runas, salvo los que se / llevó la vida, siguen trabajando, cada uno en su / campo, con el tesón y la creatividad de siempre. / Esperamos que esta publicación sea útil / a los grupos teatrales del mundo".

A popularidade de *Vida, Pasión y muerte del Atoq Antoño* desde sua estreia e suas 272 apresentações, contabilizadas por Darío González, reflete o amadurecimento do trabalho de um dos teatros de grupos que contribuem para a consolidação da criação coletiva como uma metodologia de criação teatral bem-sucedida na América Latina. Conforme Aimaretti (2013, p. 97) relata, em 1980 o Teatro Runa conquista um subsídio financeiro da Fundación Interamericana. Com o recurso, adquirem um veículo e iniciam os processos criativos de sua segunda obra, *Aquí están los cantores*. Conseguem, com isso, realizar apresentações públicas de forma gratuita. Cristina Machicado Murillo (2015), destaca a presença do Teatro Runa na memória do teatro boliviano e afirma que:

> Enquanto esteve em atividade, o Teatro Runa realizou todas as suas atividades com muito entusiasmo, porém com poucos recursos. Naquele tempo a Universidade se encontrava ameaçada, e os projetos de Tupiza e Cochabamba permaneceram como atividades experimentais que não conseguiram se expandir muito. Mesmo assim, a sua contribuição para a história do teatro é crucial para compreender às novas gerações de atores (Machicado Murillo, 2015, p. 313).[16]

A trajetória do Teatro Runa poderia ter sido muito longa, não fossem as circunstâncias políticas que atravessavam a Bolívia e a Argentina. Com o endurecimento da ditadura de Hugo Banzer e depois, com García Meza e o Plano Condor em vigência, integrantes do grupo sofreram perseguição, foram sequestrados, foram para o exílio. Quando finalmente conseguem comprar uma casa que se tornou a sede do Teatro Runa, e na qual puderam empreender intercâmbios formativos, em 1982, ocorre o desaparecimento da esposa de Darío González e um de seus filhos morre em um acidente de trânsito. O retorno do diretor do grupo para a Argentina, em 1983, e sua definitiva mudança para a Europa culmina com o encerramento das atividades do Teatro Runa, de acordo com Aimaretti (2013, p. 98).

A memória de sua passagem e a influência de Darío González, entretanto, ficam registradas em uma geração de artistas criadores, com impacto nas próximas gerações, em especial, no contexto da fundação do Teatro de los Andes, em 1991, por Cesar Brie, Giampaolo Nalli e Naira González, filha de Darío González, que havia atuado em *Vida, Pasión y Muerte del Atoq Antoño*, ainda criança, como a personagem Chanchito. Para Aimaretti:

> A menção a Edgar González como formador de atores e impulsor de um projeto de trabalho autossustentável, profissional e de autogestão tem sido feita por Brie em várias oportunidades. Ele chega à Bolívia no início dos anos 90 e se instala em Yotala com a filha de González, Naira, com quem funda o grupo. Tal como tinha feito o seu sogro, Brie investiu seu capital para a compra de uma casa e de um carro a fim de fundar as bases materiais do Teatro de los Andes (Aimaretti, 2013, p. 103).[17]

---

[16] "Mientras estuvo en funcionamiento, el Teatro Runa realizó todas sus actividades con mucho entusiasmo, pero con pocos recursos. En aquel entonces la Universidad se encontraba amenazada, y los proyectos de Tupiza y Cochabamba quedaron como actividades experimentales que no lograron crecer demasiado. Sin embargo, su aporte en la historia del teatro es crucial para comprender a las nuevas generaciones de actores".

[17] "La mención a Edgar González como formador de actores e impulsor de un proyecto de trabajo autosustentable, profesional y autogestivo ha sido señalada en varias oportunidades por Brie. Este llega a Bolivia a principios de los 90 y se instala en Yotala con la hija de González, Naira, con quien funda la agrupación. Tal como lo hizo su suegro, Brie invirtió su capital para la compra de una casa y un móvil a fin de sentar las bases materiales de TA" .

A experiência vivenciada pelo Teatro Runa, portanto, marca um momento importante para a definição do teatro boliviano em seu contexto de "renascimento", no final do século XX e continuidade no século XXI. A seguir, vamos explorar de forma mais enfática a proposta de dramaturgia construída pelo Teatro Runa em *Vida, Pasión y Muerte del Atoq Antoño*, sinalizando os aspectos de andinidades que o constituem.

3 Nosso ofício é o de conta contos[18]

Em *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño* uma raposa (*atoj*) é a protagonista que usufrui e padece das intempestividades que caracterizam a sua vida e a sua condição de sobrevivente que se vale da ousadia, da malandragem e da resiliência para enfrentar adversidades junto à dinâmica social entre outros animais, alguns deles seus antagonistas. A peça constitui-se de 14 cenas, sendo a primeira delas uma espécie de prólogo, no qual três atores contracenam com um boneco, personagem chamado de Pícaro Sueño. Ele estabelece uma primeira relação de interação com o público, chamando a atenção de todos para, antes do início da fábula, apresentar seu grupo teatral "o único no mundo dirigido por um boneco"[19] (Darío González, 2014, p. 18) e anunciar a história que irão contar em *Vida, pasión y muerte del Atoq Antoño*.

A peça apresenta as diversas aventuras e desventuras vividas por Atoq Antoño, bem como as interações com os outros personagens da história, também animais, cujos atributos morais são arquétipos das características que compõem a sua animalidade. Estes outros personagens não estão diretamente associados ao contexto andino, a partir de uma dimensão mítico espacial (o antagonista do Raposo é um Tigre e não um Puma, por exemplo). Entretanto, há personagens cujo comportamento está alicerçado pelas andinidades, como é o caso do Condor. É importante considerar também a presença de variantes dos idiomas quéchua e aimara que atravessam a linguagem, e sua ambientação rural e camponesa.

Figura 3 – Elenco de *Vida, pasión y muerte del Atoq Antoño.*
Fotografia de Julia Vargas W.

Fonte: Darío González, 2014, p. 85.

[18] "Nuestro oficio es el de cuenta cuentos".

[19] "el único en el mundo dirigido por un títere".

O diálogo com os *Contos Populares Bolivianos* de Antonio Paredes Candia permanece de tal modo que podemos relacioná-lo à presença dos personagens que compõem e participam da dramaturgia, em especial o Tigre, os Porcos, o Sapo e o Condor. Outro material artístico, a canção popular boliviana, subsidiará um elemento importante para a construção da dramaturgia. As canções assumem um papel fundamental na peça ao introduzir, comentar e estabelecer relações de aproximação e distanciamento com o público.

Os artistas criadores do Teatro Runa realizaram escolhas determinantes para que o espetáculo se caracterizasse por uma economia cenográfica. As máscaras associadas a cada personagem, as malhas (tipo macacões) como figurino, os instrumentos musicais e os corpos dos atores constituem os elementos de composição da cena, associados a dois outros elementos considerados pelo grupo fundamentais para o teatro boliviano: a música e as cores.

A musicalidade das cenas, registrada na dramaturgia, indica uma relação estreita com a música popular boliviana da época, sobretudo, com o conhecido álbum musical *Vida, Pasión y Muerte de Juan Cutipa* de Alfredo Domínguez, multiartista boliviano, em cujas obras musicais dialogava com a pintura e a poesia que produzia. Destacado por seu talento com a música folclórica, o disco *Vida, Pasión y Muerte de Juan Cutipa*, lançado em 1970, é presente em *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño*, de seu título às paráfrases de versos de canções presentes no repertório de Domínguez.

No projeto musical de Domínguez, a história de Juan Cutipa é narrada como um tipo de épico camponês, com alusão e aproximação de sua trajetória a de Jesus Cristo. Assim, como uma espécie de Cristo andino, que nasce em condições precárias, Juan Cutipa padece o seu calvário social, como trabalhador que passa pelo exército, torna-se mineiro e morre. Em *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño*, é a raposa quem protagoniza a performance de um martírio social, entretanto, sob as camadas simbólicas da fábula. O seu nascimento, por exemplo, conforme as didascálicas e a canção entoada pelos personagens, reproduz o nascimento cristão. Mas, é importante destacar que a canção do nascimento insinua o prognóstico de seu destino:

> Começa a canção do nascimento e vão entrando a vaca, o burro, o carneiro, o sapo, o condor, o raposo e a raposa, formando todos um estabulo similar ao de Belém.
> TODOS (Cantando)
> Vai nascer uma vida nova e meu
> canto se alegrou
> por um raposo pequenino que Toninho se chamou
> Contam que o encontraram, com cheiro de terra pura
> Uma raposa e um raposo, o estão esperando
> Vai nascer uma vida nova, e vem nos alegrar
> Chegou um raposinho à grutinha rural.
> Chegou um raposinho à grutinha rural
> É uma coisinha pequena, o que falta para viver,
> Virá a vida com amor, e com a vida vai sofrer.
> E se algum dia morrer, essa voz cantará
> E repetirá sua história, como todas as outras
> Vai nascer uma vida nova, e vem nos alegrar
> Chegou um raposinho à grutinha rural.
> Chegou um raposinho à grutinha rural (Darío González, 2014, p. 20).[20]

[20] "Comienza la canción del Nacimiento y van entrando la Vaca, el Burro, el Carnero, el Sapo, el Cóndor, el Zorro y la Zorra, formando todos un retablo similar al de Belén: /Todos (cantando) / Va a nacer la vida nueva y mi canto se alegró / por un Zorro chiquitito que Antoñito se llamó. / Con olor a tierra pura cuentan que encontrábanse / una zorra y su marido que están esperándolo. / Va a nacer la vida nueva nos viene a alegrar. / Ha llegado un zorrito a la cuevita rural / Ha llegado un zorrito a la cuevita rural. / Es una cosa pequeña que le falta por vivir, / vendrá el amor con la vida y con la vida el sufrir. / Y si un día te mueres, esta voz te cantará / y te repetirá la historia como todas las demás / Va a nacer la vida nueva nos viene a alegrar. / Ha llegado un zorrito a la cuevita rural / Ha llegado un zorrito a la cuevita rural" .

A vida que se inicia na "grutinha rural" traz alegria, mas prenuncia o sofrimento e a morte, ao fazer completo o círculo de existência do personagem que repete a mesma história: nasce, ama, padece, morre. Para o Atoj Antoño, que durante a peça empreende várias ações enganosas, nas quais os outros animais são por ele ludibriados, a Morte será, por fim, o seu algoz. Mas, não sem antes ser enganada por Antoño. A situação começa na cena XII, após Atoq Antoño organizar uma corrida olímpica na qual o Avestruz compete com o Sapo. O Condor, juiz da competição, também é aquele que anuncia a corrida e organiza as apostas. Os camponeses, (que considero ser os espectadores da peça, em momentos de interação dos personagens com o público) e demais animais, como a Vaca, o Pássaro e o Burro, apostam na vitória do Avestruz. Para a surpresa e prejuízo dos apostadores, o Sapo sai como vitorioso da prova. Embora os apostadores protestem contra o resultado, a vitória do sapo é inquestionável. Atoq Antoño explica aos colegas, de forma coerente, a razão pela qual o Sapo venceu, e é neste momento em que a sua astúcia é colocada em ultimato:

> RAPOSO: [...] A corrida começou aqui... eles saíram e o Avestruz estava ganhando... Claro, o primeiro sapo ficou para trás. Daqui no meio de um buraquinho saiu um segundo sapinho que também ficou para trás... o Avestruz estava chegando e de um buraquinho antes da linha de chegada, perto do terceiro sapo saltou... e... zaz zaz... venceu.
> CONDOR: Bravo, companheiro, ninguém bate em você.
> SAPO: Nem a morte.
> RAPOSO: A Morte!... Não falta nada para que ela venha.
> CONDOR: A gente tem que fazer alguma coisa... Como assim você vai morrer, compadre?
> SAPO: Te tosaremos.
> RAPOSO: Isso vai me deixar com frio.
> CONDOR: Tenho uma ideia... vamos pintar você de branco.
> RAPOSO: Vamos de uma vez (Darío González, 2014, p. 72).[21]

Na cena destacada acima, o prognóstico de que morrerá ameaça os planos da raposa e de seus amigos. Essa intuição e prenúncio do fim da vida é retomada na cena seguinte, quando o Condor engana o Sapo ao mentir sobre a morte de Atoq Antoño. Como se ensaiasse como seria a morte do amigo, o Condor toca quena em sua homenagem. Uma quena, segundo ele, produzida com um pedaço do osso da pata do amigo. O sarcasmo da brincadeira possui matizes de presságio, em um humor seco, que prepara o público para o desfecho da fábula. Os três personagens reagem, cada qual a seu modo, à aproximação da morte. O Condor, sugere que rezem, o Sapo e Antoño choram. O Sapo procura, entre o desespero e o ridículo, encontrar camuflagens que possam enganar a morte e evitar a partida de Antoño, como tosá-lo ou pintá-lo de branco. Nesta mesma cena, a Morte aparece para buscá-lo. Sem qualquer tipo de descrição quanto à caracterização dessa personagem, ao surgir na cena ela estabelece um diálogo com os demais:

[21] "ZORRO: [...] La carrera empezó aquí... partieron y el avestruz estaba ganando... Claro, el primer sapito se quedó atrás. De aquí del medio de un huequito salió un segundo sapito que también se quedó atrás... el avestruz estaba llegando y de un huequito antes de la meta del tercer sapito saltó y... zaz zaz ... ganó. / CONDOR: Bravo, compita, a usted no le gana nadie. / SAPO: Ni la muerte. / ZORRO: La muerte! ... Ya no falta nada para que venga. / CONDOR: Tenemos que hacer algo... ¿cómo se va a morir, cumpita? / SAPO: La rasuraremos. / ZORRO: Me va a hacer frío. / CONDOR: Yo tengo una idea... lo pintaremos de blanco. / ZORRO: Vamos de una vez".

> MORTE: UUUUUUUuuuuuu. Você viu o Raposo Antoninho por aqui?
> RAPOSO: Sou eu.
> CONDOR: A morte não é a sócia do Banzer?
> MORTE: Você tem que vir comigo.
> RAPOSO: Vou morrer? Certeza que não errou o morto? Olha, tem tantos aí fora, por que você não pega um desses? Quer saber? Faz muito tempo que não encontro meus amigos e vamos beber uma chichita, tá bom? São 10 horas, e volte aqui às 3.
> MORTE: Está bem, vou voltar (Darío González, 2014, p. 74-75).[22]

Observemos que o aparecimento da Morte está associado à situação política, ela é "sócia" do ditador Hugo Banzer, e sua atuação e forma de enunciar é objetiva, mas não é completamente direta. "Você tem que vir comigo", afinal, não seria uma ordem que restringe o livre arbítrio da pessoa que será levada por quem está declarando a sentença? Há outra opção para Antoño se não, ir com a Morte? É uma convocação para a qual não se diz não. Porém, embora segura de sua função, a Morte se deixa enganar frente ao argumento de Antoño, de que há muito tempo estava para encontrar seus amigos e que naquele momento não era hora para morrer, pois estava se divertindo, e tomariam uma chicha. Tranquilamente, sua algoz demonstra conformidade com a situação e aceita voltar às 3 horas para cumprir com o seu papel. A reação da personagem é inesperada e por isso mesmo mantém a comicidade da história, afinal, todos queremos saber se Atoq Antoño vencerá a Morte.

Conforme o combinado e para surpresa do leitor, a Morte retorna, pontualmente, para buscar Atoq Antoño:

> MORTE: Uuuuuuhh, Vocês viram o Raposo Antoñito por aqui?
> CONDOR / SAPO / RAPOSO: Não!
> CONDOR: Dizem que ele foi para Rurremabaque, esse é o sobrinho dele.
> MORTE: Se não chegar antes das três horas, qualquer um de vocês três terá que vir comigo.
> CONDOR: Não, não, tenho uma reunião com o sindicato amanhã.
> SAPO: Eu ainda não me casei. E sou deputado.
> RAPOSO: Tenho que voltar para La Paz, tenho que fazer meu alistamento militar.
> MORTE: São três em ponto e quem vem comigo é o... Branco.
> Hhuuuuuhhhh.
> RAPOSO: Aííííí (ele cai)
> Canção
> Esse raposinho morreu
> Vão enterrá-lo no campo
> para que sua santa mãe
> O cubra com seu manto (Darío González, 2014, p. 76-77).[23]

---

[22] "MUERTE: UUUUUUUuuuuuuuu. ¿Han visto por aquí al Atoq Antoñito? / ZORRO: Yo soy. / CONDOR: ¿No es la muerte la socia del Banzer? / MUERTE: Tienes que venir conmigo. / ZORRO: ¿Me voy a morir? ¿No se ha equivocado de muerto? Mira, hartos hay por aquí, ¿por qué no te llevas uno de esos? ¿Sabes qué? De harto tiempo me estoy encontrando con mis amigos y una chichita vamos a tomar, ¿ya? Son las 10, a las 3 vuelva por aquí. / MUERTE: Está bien, voy a volver".

[23] "MUERTE: UUUUUUHH ¿Han visto por aquí al Atoj Antoñito? / CONDOR/SAPO/ZORRO: No. / CONDOR: Dicen que se ha ido a Rurremabaque, este es su sobrinito chiquito. / MUERTE: Si no llega hasta las tres en punto, cualquiera de ustedes tres se vienen conmigo. / CONDOR: No, no, no, yo mañana tengo una reunión con el sindicato. / SAPO: Yo todavía no me he casado. Yo soy diputado. / ZORRO: Yo tengo que volver a La Paz, tengo que irme hacer mi pre-militar. / MUERTE: Son las tres en punto y el que se viene conmigo es... El Blanco. / Hhuuuuhhhhhh. / ZORRO: Ayyyyy (cae) / Canción / Este zorrito se ha muerto / lo han de enterrar en el campo / para que su santa madre / lo cobije con su manto".

O tempo de vida extra, conseguido pela raposa frente à morte, foi suficiente para se camuflar. Pintado de branco, ele e seus amigos tentam outra vez enganá-la. É interessante como a mudança de sua cor, de sua identidade, remeta a uma estratégia de sobrevivência comum entre perseguidos políticos nos contextos das Ditaduras Militares, vivenciadas na América Latina, ao recorrerem à clandestinidade e à alteração de seus dados pessoais (nome, endereço, etc.). É importante também destacar que apesar de procurar por Antoño, não o encontrando, a Morte estaria satisfeita em levar qualquer um dos três consigo. Contudo, enganada ou não, pela raposa camuflada, é ela quem a Morte decide levar consigo.

Arrebatado pela Morte, a história de Atoq Antoño não chega ao fim. A cena seguinte cumpre a dinâmica circular da paixão de Cristo, não com a ressurreição do Atoq, mas com o seu renascimento. A peça tem seu início e fim com o nascimento de uma raposinha, que é introduzido da mesma forma:

> (Se arruma o nascimento do início do espetáculo e entram cantando)
> Vai nascer uma vida nova e meu canto se alegrou
> Por um Raposo pequenino, Toninho se chamou etc.
> Virá a vida com amor e com a vida vai sofrer.
> Assim também como o raposo, o povo morre cem vezes
> E volta a ressuscitar, para vencer a morte
> nova vida vai nascer, vem para nos alegrar
> chegou um raposinho à grutinha rural.
> (Saem cantando)
> Pa, pá, pá pá, ara, para, pá, pá.
> (se fecham as cortinas) (Darío González, 2014, p. 78).[24]

A fábula da raposa, contada de forma circular pelo Teatro Runa, levou ao público entretenimento e reflexão. Em suas inúmeras apresentações, realizadas em centros de mineração, em comunidades localizadas no altiplano boliviano, em escolas, prisões, orfanatos e locais recreativos, o Teatro Runa apresentou a vida de um personagem que simbolizava o povo, as pessoas simples, os camponeses e trabalhadores que sobreviviam às crises políticas, econômicas, aos abusos do poder. No contexto em que levaram à cena *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño* a comicidade e a linguagem simbólica do espetáculo garantiram a sua existência e itinerância pela Bolívia.

O espetáculo, dentro das limitações que esse contexto político ofereceu aos artísticas criadores, constituiu-se como um exemplo de teatro de grupo que empreendeu uma forma de produção e visibilidade do teatro boliviano na década de 1970, e que segue vigente. Além disso, é importante destacar que a circularidade da história contada remete à dinâmica social do país que fez emergir, ainda quando era território colonizado pela Coroa Espanhola, movimentos de insurreição indígena, como o liderado por Tupac Katari, no século XVIII. No século XX, em sua segunda metade, os movimentos indígenas na Bolívia, inspirados por Tupac Katari, aliados a setores sociais populares e trabalhistas, alcançam expressão genuína em sua luta pelo reconhecimento da diversidade étnica característica do país, pela reorganização do poder público e autonomia territorial, cultural e linguística.

---

[24] "(Se arma el nacimiento del inicio del espectáculo y entran cantando.) / Va a nacer la vida nueva y mi canto se alegrará / Por un Zorro chiquitito que Antoñito se llamó, etc. / vendrá el amor con la vida y con la vida el sufrir. Así también como el Zorro, el pueblo / muere cien veces y vuelve a resucitar, para vencer a la muerte. / va a nacer la vida nueva, nos viene a alegrar, / ha llegado un zorrito a la cuevita rural. / (Salen cantando) / Pa, pa ra pa, para, ara, para, para, pa. / (Telón.)".

Figura 4 – Elenco de Vida, pasión y muerte del Atoq Antoño.
Foto de Julia Vargaa W.

Fonte: Darío González, 2014, p. 85.

4 Considerações finais

Em *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño,* encontram-se índices potentes de andinidades em cena, como tentei demonstrar, pelo diálogo com os contos populares oriundos da literatura oral boliviana que tem a raposa como personagem que une a força simbólica de seu pertencimento ao espaço onde vive com o arquétipo de um herói complexo, ora predador ora presa, em busca de sua sobrevivência. A fábula trata de situações vividas no universo dos animais, mas que refletem a dinâmica social. Fazem parte da dramaturgia episódios em que a mentira, a corrupção, o abuso de poder e a violência subsidiam denúncias atravessadas pela ironia e pelo sarcasmo. Mas também a comicidade, as piadas e as canções conotam às cenas em que a amizade, a camaradagem e a comunidade são celebradas frente às adversidades vividas pelas personagens. O riso, desse modo, se dá como relação e interação dos leitores e leitoras frente à *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño.* Ouso imaginar como sorriram aqueles que puderam assistir a encenação e, de modo mais profundo, compartilhar do acontecimento teatral com o Teatro Runa. Para Darío Gonzáles (2014), a história simples, universal e eterna contada na fábula é a história do opressor e do oprimido. Porém, ao desviarem do panfletarismo militante, optaram por contá-la através da metáfora e, através desse constructo, lograram castigar o espectador com o sorriso ("*castigar con la sonrisa*").

A dramaturgia aqui estudada registra, como um documento da memória cultural, a práxis do teatro de grupo, da criação coletiva, o contexto e as transformações sociais que condicionaram a existência do Teatro Runa. Destinado a um público popular constituído por trabalhadores, mineiros e camponeses, em sua economia cenográfica residiu a potencialidade de uma dramaturgia que se constitui das fábulas e contos populares andinos, do uso de máscaras e de bonecos, do trabalho visual com as cores, da linguagem corporal, da música e da crítica social que se revela entre o sarcasmo da denúncia e o riso sincero da piada.

Referências

AIMARETTI, M. G. Experiencias de teatro socio-cultural en Bolivia: una tendencia con cincuenta años de camino. *Latin American Theatre Review*, Kansas, v. 47, n. 1, p. 87-107, 2013. Disponível em: https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/3227?show=full. Acesso em: 5 fev. 2026.

CARRANZA ROMERO, F. El zorro en la cultura andina. *Llalliq*, Huaraz, v. 3, n. 2, p. 229-241, 2023. DOI: https://doi.org/10.32911/llalliq.2023.v3.n2.1059.

DARÍO GONZÁLEZ, E. *Vida, Pasión y muerte del Atoq Antoño*. Bolivia: Ediciones Runa, 2014.

ESPINOZA, J. Los caminos de nuestra fábula. *In*: DARÍO GONZÁLEZ, E. *Vida, Pasión y muerte del Atoq Antoño*. Bolivia: Ediciones Runa, 2014. p. 11-12.

MACHICADO MURILLO, C. La revolución artística y los sonidos rebeldes de tres décadas del siglo XX. *In*: CAJÍAS, M. (org.). *Constitución, desarrollo y crisis del estado de 1952*. La Paz: Coordinadora de Historia. Artes Gráficas Sagitario S.R.L., 2015. p. 303-321. (Coleção Bolivia, su historia, t. 3). Disponível em: https://historiabolivia.org.bo/img_usr/Tomo-VI.pdf. Acesso em: 10 fev. 2026.

MUGUERCIA ARIAS, M. *Teatro latinoamericano del siglo XX (1950-2000):* modernidad consolidad, años de revolución y fin de siglo. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 2018.

PAREDES CANDIA, A. *Cuentos populares bolivianos*: De la tradición oral. 3. ed. La Paz: Librería-Editorial opular, 1984.

RODRÍGUEZ, G.; CATAVI, T. Bolivia: Una leccion para la izquierda. *Punto Final*. Chile, n. 139, p. 1-15 1971. Disponível em: https://punto-final.org/PDFs/1971/PF_139_doc.pdf. Acesso em: 10 fev. 2026.

ROJO, S. *Teatro latino-americano em diálogo*. Belo Horizonte: Javali, 2016.

v. 31, n. 3, p. 99–111, 2026
ISSN: 2238-3824 · DOI: 10.35699/2238-3824.2026.64793
Submetido em: 02/03/2026 · Aprovado em: 13/04/2026

caligrama
revista de estudos românicos

Rapsódia e escrita epistolar em *Eu de Você*

Rhapsody and Epistolary Writing in Eu de Você

Renata Flores Serra Lima
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM-SP) | São Paulo | SP | BR
renataflores@yahoo.com.br
https://orcid.org/0009-0009-0525-4863

Resumo: Este artigo investiga os deslocamentos da escrita epistolar quando transposta para o espaço teatral, tomando como objeto o espetáculo *Eu de Você* (2019) e, em especial, a carta de Clarice, professora cuja narrativa integra a cena. O estudo tem como objetivo compreender em que medida a passagem da carta íntima à cena pública preserva, reorganiza ou desloca a densidade subjetiva do testemunho feminino. Para isso, articula análise dramatúrgica e reflexão teórica a partir das noções de autor-rapsodo (Sarrazac), fragmento (Calabrese e Tavares), teatralidade da carta (Haroche-Bouzinac), dialogismo (Bakhtin) e performance (Schechner). A análise demonstra que a cena não dissolve a singularidade da escrita epistolar, mas a reconfigura por meio de procedimentos fragmentários e polifônicos que ampliam sua dimensão ética e política. Conclui-se que a transposição da carta para a cena não apaga sua intimidade, mas a transforma em experiência compartilhada, produzindo uma circulação pública da memória feminina e configurando o teatro como espaço ético de escuta e reconhecimento.

Palavras-chave: escrita epistolar; teatro contemporâneo; dramaturgia fragmentária; performance; dialogismo; autor-rapsodo.

Abstract: This article investigates the shifts that occur when epistolary writing is transposed into theatrical space, focusing on the performance Eu de Você (2019) and, in particular on Clarice's letter, whose narrative is incorporated into the stage composition. The study aims to examine to what extent the passage from the intimate letter to the public stage preserves, reorganizes, or displaces the subjective density of feminine testimony. To this end, it combines dramaturgical analysis with theoretical reflection based on the notions of author--rapsode (Sarrazac), fragment (Calabrese and Tavares), theatricality of the letter (Haroche-Bouzinac), dialogism

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

(Bakhtin), and performance (Schechner). The analysis demonstrates that the stage does not dissolve the singularity of epistolary writing, but rather reconfigures it through fragmentary and polyphonic procedures that expand its ethical and political dimensions. It concludes that the transposition of the letter to the stage does not eliminate its intimacy; instead, it transforms it into a shared experience, generating a public circulation of feminine memory and configuring theatre as an ethical space of listening and recognition.

Keywords: epistolary writing; contemporary theatre; fragmentary dramaturgy; performance; dialogism; authorship.

Entre carta e cena, este artigo investiga os deslocamentos da escrita epistolar quando transposta para o espaço teatral, tendo como objeto de análise o espetáculo *Eu de Você* (2019) – idealizado e protagonizado por Denise Fraga – e a carta de Clarice, professora e remetente cuja narrativa, inserida no espetáculo, reflete sobre sua trajetória como mulher, mãe e profissional. A questão que atravessa a análise é ética e política: o que acontece quando uma voz íntima, historicamente vinculada a espaços de domesticidade e reserva (como a carta), passa a ocupar o lugar de presença pública (o teatro), mediada por outra mulher, atriz e autora da cena? E em que dimensões essa passagem preserva, reorganiza ou desloca a densidade subjetiva do testemunho?

A questão adquire densidade quando se considera que a epistolografia, em muitos contextos históricos, constituiu-se como um dos poucos espaços legítimos de elaboração subjetiva disponíveis às mulheres.[1] Em sociedades que limitaram, vigiaram ou interditaram a escrita pública delas, a carta funcionou como um território possível de enunciação, um lugar onde era permitido dizer de si, ainda que sob a forma do endereçamento íntimo. Não se trata apenas, pois, de um gênero textual, mas de uma prática situada, atravessada por condições materiais, afetivas e sociais específicas. Quando uma mulher escreve uma carta, inscreve nela sua posição no mundo: o trabalho cotidiano, a gestão dos afetos, as expectativas que recaem sobre seu corpo e sua voz. Clarice escreve desde esse lugar. Sua carta emerge como prática de subjetivação feminina, marcada pela experiência do magistério, da maternidade e da escuta, como gesto situado de elaboração de si.

[1] Como pontua Michelle Perrot (2017), a escrita íntima foi, durante muito tempo, um dos poucos espaços legítimos para que mulheres narrassem suas próprias trajetórias, especialmente aquelas que não se enquadravam nos grandes feitos públicos. A pesquisadora aponta que o resgate de documentos autobiográficos ainda existentes tem contribuído significativamente para a compreensão de comportamentos, pensamentos, condutas e identidades femininas ao longo da história: em 1993, o pesquisador Philippe Lejeune – referência nos estudos sobre autobiografia e sobre as chamadas "escritas da vida cotidiana" – fundou a Associação para a Autobiografia e o Patrimônio Autobiográficos (APA), com o intuito de preservar esse tipo de produção. Dentre os documentos reunidos pela APA, observa-se que aproximadamente metade é de autoria feminina, compreendendo os três grandes gêneros da literatura pessoal: a autobiografia, o diário íntimo e a correspondência.

Ao ser levada ao palco, a carta de Clarice passa a existir em outro regime de linguagem. A escrita, antes sustentada pela intimidade do papel, encontra o corpo da atriz, o tempo da cena e a presença do público. Nesse deslocamento, o texto se reconfigura e é atravessado por escolhas cênicas, como ritmos, pausas e inflexões, se transformando em matéria viva. O espetáculo constrói sua linguagem a partir dessa fricção, permitindo que a singularidade da escrita epistolar se manifeste sob outra forma. A memória ganha espessura no trabalho de costura que acolhe o fragmento, preserva a descontinuidade e faz do resto um lugar de permanência. O que se oferece ao espectador é uma experiência partilhada, na qual a subjetividade feminina se reconhece como traço, recorte e duração sensível.

Para compreender esse processo, o artigo articula dois eixos teóricos principais. O primeiro é a noção de autor-rapsodo, de Jean-Pierre Sarrazac (2002), entendida como uma forma contemporânea de autoria que não se oculta atrás de personagens estáveis nem organiza uma fábula totalizante, mas opera da montagem de vozes: o "autor-rapsodo" é um costurador de fragmentos, sujeito de escuta e inquietação diante de um mundo cuja unidade já não se sustenta. O segundo é a noção de fragmento delineada por Omar Calabrese (2008) e Gonçalo M. Tavares (2013), pensada como estética e epistemologia que, orientando a performance, desmonta narrativas lineares por meio de cortes, sobreposições, lacunas e vazios, fazendo do inacabado e do descontínuo não uma falha, mas uma potência de significação.

Atravessando esses dois eixos teóricos, estabelece-se ainda o diálogo com Geneviève Haroche-Bouzinac (2016), que ilumina o caráter teatral da carta e a importância do interlocutor na cena epistolar; com Mikhail Bakhtin (2008), para pensar polifonia e dialogismo como dispositivos de alteridade; e com Richard Schechner (2013), para compreender a performance como zona liminar em que o real vivido é reencenado e transformado em acontecimento coletivo.

Um aspecto se impõe de forma silenciosa, mas estrutural, em toda a operação dramatúrgica de *Eu de Você* e merece ser explicitado: a carta analisada é escrita por uma mulher sexagenária e endereçada a outra mulher sexagenária – Denise Fraga, destinatária original do relato e intérprete da cena. Esse encontro entre duas mulheres situadas em temporalidades corporais próximas não constitui um dado periférico da encenação, mas conforma um campo específico de reconhecimento e de partilha da experiência. Trata-se de uma circulação de memória que se dá entre corpos marcados por historicidades acumuladas, por trajetórias profissionais atravessadas por permanências e fraturas, por uma relação com o tempo que já não é a da promessa nem a da urgência, mas a da revisão, da retomada e da escuta.

Ao escrever para Denise Fraga, Clarice se dirige a uma mulher cuja presença pública, maturidade artística e densidade de vida configuram um horizonte possível de acolhimento. O endereçamento carrega uma aposta implícita de escuta: a de que aquela história – atravessada por trabalho, desgaste, maternidade, autoridade questionada, culpa e persistência – poderá ser reconhecida como experiência compartilhável no corpo de outra mulher que habita uma temporalidade semelhante. A carta, nesse sentido, desloca-se do registro do testemunho individual para se constituir como um gesto de reconhecimento entre mulheres que dividem um mesmo tempo do corpo, constituindo uma ressonância ética e afetiva.

É nesse espaço de ressonância que a performance se ancora, fazendo da cena um lugar de representação do feminino e de reinscrição sensível de uma experiência que se constrói entre mulheres, por meio da palavra, da escuta e da presença. Ao costurar a carta de Clarice ao tecido dramatúrgico do espetáculo, Denise Fraga, além de montar fragmentos narrativos, também ativa uma genealogia feminina de escuta, transmissão e reinscrição da experiência. O gesto rapsódico é também um gesto de cuidado: costurar sem apagar, organizar sem hierarquizar, dar forma sem domesticar.

1 Eu de Você e a carta de Clarice

O espetáculo *Eu de Você* (2019), idealizado e protagonizado pela atriz Denise Fraga, com direção de Luiz Villaça, estreou em setembro de 2019, no Teatro TUCA, em São Paulo, e seguiu em cartaz até o ano de 2025, visitando cidades do Brasil.[2] Sua gênese remonta a 2018, quando Denise Fraga publicou um vídeo e um texto convidando o público a lhe enviar cartas com fragmentos de suas histórias de vida: "Eu quero subir ao palco pra contar sua história, eu quero calçar o seu sapato, trilhar o que você trilhou, olhar pelo seu olhar"[3], afirmou a atriz à época. O convite resultou no recebimento de cerca de trezentas cartas, das quais apenas oito foram selecionadas para compor o espetáculo final. Essas histórias foram entrelaçadas a textos literários, músicas e relatos pessoais da própria atriz, configurando uma dramaturgia híbrida, fragmentária e profundamente marcada pela escuta.

Desde sua estreia, *Eu de Você* se apresenta como um espetáculo que tensiona fronteiras: ficção e autobiografia, autor e intérprete, relato individual e experiência coletiva, enquanto explora temas como empatia e conexão humana, investigando as experiências compartilhadas que moldam a identidade coletiva e individual. No centro dessa operação está a carta como matéria viva, instável e afetiva. Nesse contexto, a carta não é adaptada para a cena como um texto fechado, mas reelaborada como gesto, como voz atravessada pelo corpo da atriz, como memória que se atualiza no presente da performance: Fraga incorpora diferentes personagens inspirados nas cartas recebidas, utilizando uma abordagem que transita entre humor e vulnerabilidade, circunscrevendo uma atmosfera de intimidade com a audiência.

A atriz constrói sua interpretação de forma a aproximar os espectadores das histórias apresentadas, utilizando não apenas a palavra falada, mas também recursos multimídia, como projeções visuais e uma trilha sonora ao vivo, que enriquecem a narrativa e ampliam o envolvimento da audiência. Ela observa que a arte possui um papel essencial na vivência humana, pois permite que os espectadores encontrem companhia e cumplicidade nas narrativas, sugerindo que a expressão artística oferece compreensão e partilha da dor e das emoções humanas. Dessa forma, *Eu de Você*, ultrapassa o gênero monólogo, tornando-se um espaço em que as experiências pessoais e coletivas são evocadas e ressignificadas a partir da memória e da interpretação artística.

Nesse sentido, a encenação de *Eu de Você* constitui uma dimensão central para a compreensão de sua proposta dramatúrgica, uma vez que o espetáculo se organiza a partir da criação de uma atmosfera na qual o público deixa de ocupar uma posição exclusivamente observadora e passa a integrar, ainda que simbolicamente, o campo da experiência cênica. Ao convocar a plateia para esse espaço de copresença, o espetáculo aciona procedimentos que dialogam diretamente com a lógica do teatro rapsódico, no qual vozes, narrativas e presenças são fragmentadas e rearticuladas, produzindo um regime de enunciação que tensiona e reconfigura as fronteiras tradicionais entre palco e plateia.

É a partir dessa articulação entre a estética da performance e os princípios do teatro rapsódico que *Eu de Você* propõe uma reflexão sensível sobre identidade, memória e representação, entendidas como processos em permanente construção. A cena, assim, se apresenta como um acontecimento relacional, constituído no encontro entre texto, corpo da atriz e escuta da plateia, instaurando uma dinâmica imersiva na qual o sentido se produz de modo

[2] A peça foi escrita a quatro mãos: Denise Fraga, Luiz Vilaça, José Maria e Rafael Gomes.

[3] Fraga, Denise. *@eudevoceoficial*. São Paulo, 2018. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo perfil pessoal @denisefragaoficial.

compartilhado e provisório. Essa operação dramatúrgica ganha contornos ainda mais significativos quando se observa que a carta analisada neste artigo – escrita por Clarice, professora e remetente – é endereçada a Denise Fraga, revelando, como mencionado anteriormente, uma partilha geracional, afetiva e histórica. Esse dado, longe de ser circunstancial, permeia toda a dinâmica da encenação e constitui eixo fundamental para uma leitura feminista da obra.

A carta de Clarice se estrutura a partir de um movimento temporal que articula passado e presente, fazendo da memória um processo de revisão afetiva. Clarice inicia sua escrita rememorando um episódio vivido décadas antes, quando ainda era uma jovem professora e enfrentou um embate em sala de aula com um aluno considerado indisciplinado. À época, ela estava grávida de sua primeira filha – dado que atravessa silenciosamente a narrativa, inscrevendo no conflito pedagógico também uma experiência corporal e emocional marcada pela maternidade.[4] O episódio, vivido como fracasso profissional e como ferida íntima, permanece em suspensão ao longo dos anos, sem resolução imediata, funcionando como um núcleo de inquietação que só encontra elaboração muito tempo depois.

Na segunda parte da carta, trinta anos mais tarde, já sexagenária, Clarice narra o reencontro com esse ex-aluno no Parque do Ibirapuera, em São Paulo. O acaso do encontro desloca a cena original do espaço disciplinar da sala de aula para um espaço público de circulação e pausa, instaurando uma nova possibilidade de escuta. Nesse momento, o aluno, agora adulto, e a professora compartilham uma conversa marcada pelo reconhecimento mútuo e pelo perdão. A carta descreve esse reencontro como um gesto complexo de ressignificação: ao revisitar o passado, Clarice avalia suas escolhas, seus limites e suas expectativas, tanto como profissional quanto como mulher. O perdão, nesse contexto, não apaga o conflito, mas o desloca para outro regime de sentido, permitindo que a narradora reorganize afetos antes cristalizados pela culpa, pela frustração ou pela incompreensão.

É justamente nesse ponto que a carta adquire densidade singular para a cena. Ao escrever, Clarice elabora uma narrativa de si que articula docência, maternidade, envelhecimento e escuta – dimensões frequentemente atravessadas por silenciamentos na experiência feminina. A escrita epistolar funciona, assim, como espaço de reflexão tardia, em que o tempo decorrido não enfraquece a memória, mas a torna mais porosa ao outro. Quando Denise Fraga leva essa carta ao palco, o relato deixa de ser apenas testemunho individual e se transforma em experiência partilhada, convocando o espectador a ocupar simbolicamente o lugar do interlocutor. A carta de Clarice, nesse sentido, se projeta na cena como fragmento vivo de uma memória feminina que só se completa no encontro: entre passado e presente, entre remetente e destinatária, entre atriz e público.

[4] "Ele era aquele aluno desregrado, insubordinado. Não do tipo que discutia ideias mas que não as escutava e desafiava minha autoridade de professora a todo momento. Eu não conseguia acessá-lo e vice-versa até que um dia precisei pedir que saísse da sala, a tensão se tornara insuportável. Eu, grávida de minha primeira filha, barriga redonda, ele um adolescente grande. Ameaçou veladamente minha barriga e ao abrir a porta para que ele saísse, vi uma vassoura esquecida por algum encarregado e a peguei. Coloquei-a na frente da barriga, tentando criar uma barreira entre ela e o aluno. Ele saiu da sala" (Vasconcellos, 2018).

2 A autora-rapsoda – costura de vozes, ética de escuta e autoria feminina

A noção de autor-rapsodo, formulada por Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama* (2002), oferece uma chave conceitual decisiva para compreender a dramaturgia de *Eu de Você*. Ao recuperar a etimologia do termo rapsódia – derivado do verbo grego *rhaptein*,[5] "costurar" – Sarrazac propõe a figura de um autor que não escreve a partir da invenção de uma fábula unitária, mas da montagem de fragmentos heterogêneos, conscientes da ruptura entre o sujeito e o mundo. Trata-se de uma escrita que busca habitar o esfacelamento como forma, transformando-o em princípio estético e político.

Diferentemente do autor dramático clássico, cuja presença se dissolve nas personagens, ou do narrador épico tradicional, que organiza a fábula a partir de um ponto de vista exterior, o autor-rapsodo emerge como uma consciência visível, que seleciona, comenta, monta e costura materiais diversos: vozes alheias, relatos de vida, fragmentos literários, memórias pessoais. Como insiste Sarrazac (2002, p. 105), a rapsódia não é ausência de forma, mas "a forma mais livre", uma forma aberta, instável, atravessada por descontinuidades e pela pluralidade de discursos.

Essa liberdade não significa arbitrariedade ou improviso sem critério, tampouco se reduz, como ele adverte, a uma "forma *passe-partout*" ou a uma manipulação "pós-moderna" de velhas estruturas dramatúrgicas já catalogadas. O que está em jogo é a busca por uma configuração dramatúrgica que se afasta das normatividades do paradigma dramático tradicional, assim como da "romancização" e da "epicização", oferecendo, sob a designação de "rapsódia", uma alternativa capaz de lidar com a fragmentação, a pluralidade de vozes e a montagem descontínua (Sarrazac, 2002, p. 100).

Ao longo de vinte anos de reflexão, Sarrazac manteve esse posicionamento, reafirmando que a rapsódia não é apenas um recurso formal, mas um gesto crítico diante da história do drama. Trata-se de uma proposta que responde ao colapso das formas clássicas de fábula e personagem, ao mesmo tempo em que abre espaço para um tipo de dramaturgia que acolhe a heterogeneidade dos discursos e a instabilidade da cena contemporânea. A rapsódia, nesse sentido, pode ser compreendida como uma escrita dramatúrgica que, em lugar de apagar as rupturas, as assume como constitutivas do próprio processo criativo, e o sujeito rapsódico age costurando fragmentos sem a pretensão de recompor uma totalidade perdida:

> Mas o essencial está na constatação de que passar de um nível ao outro é encontrar, no ponto de junção, um operador, uma consciência – Szondi denomina-o "sujeito épico"; proponho de minha parte "sujeito rapsódico" (Rapsódia) – que, mais ou menos à vista, agencia, monta os elementos do "material" para erigi-los em "trama". Em Brecht antes, em Bond hoje, esse sujeito épico ou rapsódico é acima de tudo um sujeito *político* que não cessa de realizar "a exegese da fábula" e comentar os fatos e acontecimentos de maneira que os espectadores possam conhecer o ponto de vista do fabulador sobre a sociedade. "A fábula", lemos nos

[5] Em grego, a palavra *rhaptein* significa "costurar" ou "juntar pedaços", e a partir do termo nasce a figura do "rapsodo", um dos primeiros contadores de histórias da humanidade: "Através da figura emblemática do rapsodo, que se assemelha igualmente à do 'costurador de lais' medieval – reunindo o que previamente rasgou e despedaçando imediatamente o que acaba de juntar, surge a rapsódia" (Hersant; Naugrette, 2012, p. 152).

> anexos ao *Pequeno Organon para o teatro*, "não corresponde simplesmente a um desdobramento de fatos extraídos da vida em comum dos homens, tal como poderia ter acontecido na realidade, são processos adaptados nos quais se exprimem as ideias do inventor da fábula sobre a vida em comum dos homens" (Sarrazac, 2012, p. 83).

Ao compor um mosaico de narrativas fragmentadas que refletem diferentes facetas da realidade brasileira, Denise Fraga se configura como um sujeito rapsódico, no sentido proposto por Sarrazac (2012). Em *Eu de Você*, a atriz apresenta ao público oito histórias distintas, cada uma representando um universo cotidiano e socialmente reconhecível. A composição rapsódica de Fraga reúne vozes e experiências díspares, mas também costura e rasga a própria tessitura narrativa, como o rapsodo antigo ou o "costurador de lais" da Idade Média – figuras que alternavam o gesto de reunir e o de despedaçar, criando sentido na própria instabilidade. A estética rapsódica, nesse contexto, vincula-se tanto ao épico quanto à montagem contemporânea, operando por justaposição, colagem e hibridização de discursos, estilos e temporalidades.

Se, nesse gesto, Denise Fraga desempenha duas funções, a de autora e a de narradora, torna-se inevitável retornar ao título do espetáculo *Eu de Você*. O corpo da atriz apropria-se e traduz a experiência de Clarice, o que evidencia que, ao ler a carta, Fraga decide como interpretar a remetente a partir de suas próprias vivências. Não o faz, nesse caso, como professora – função que não lhe pertence – mas como mulher e sexagenária, ancorando a leitura em sua subjetividade em sua história. Assim, desenham-se duas decisões fundamentais: a decisão da autora, ao estabelecer como aquelas palavras seriam colocadas em cena; e a decisão da atriz, ao definir de que modo as interpretar.

Nesse entrelaçamento, justifica-se mais uma vez a pertinência da noção de autor-rapsodo: Fraga, ao mesmo tempo em que seleciona e estrutura as narrativas que compõem *Eu de Você*, também as corporifica e as devolve à plateia, posicionando-se como mediadora e intérprete. *É* nessa tripla operação – autora, atriz e rapsoda – que se delineia a singularidade de sua criação.

A dramaturgia do espetáculo é uma recomposição, na qual a fragmentação, a montagem e a sobreposição de vozes revelam o gesto rapsódico que dá forma a uma escrita de cena. Conforme Sarrazac no capítulo "Diálogo (crise do)":

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

O protagonismo do monólogo no teatro contemporâneo pode ser interpretado, assim, menos como uma substituição do diálogo e mais como sintoma de uma tentativa de reinscrever a cena em uma lógica autenticamente dialógica. É nesse horizonte que se insere a concepção de Sarrazac (2012, p. 73), para quem a escrita rapsódica consiste em "dar autonomia à voz de cada um, inclusive àquela do autor-rapsodo, e operar a confrontação dialógica das vozes singulares de uma época". Essa formulação aproxima-se do pensamento de Mikhail Bakhtin (2008), segundo o qual a linguagem é um espaço polifônico, constituído pela pluralidade de

vozes que não se reduzem à intenção unívoca do autor, mas dialogam entre si em tensão permanente. Assim, tanto em Bakhtin quanto em Sarrazac, o que está em jogo é a multiplicidade de discursos que atravessam a cena e que, em vez de se anular, se complementam, instaurando um espaço de alteridade.

Em suma, o rapsodo é antes de tudo uma voz organizadora, capaz de reunir, selecionar e dar forma a fragmentos díspares de discursos, costurando-os em uma narrativa comum. Nesse sentido, pode-se compreender que Denise Fraga atua como autora-rapsoda em *Eu de Você*, pois é dela a construção do tecido dramatúrgico a partir das mais de trezentas cartas recebidas, dentre as quais escolhe apenas oito para integrar o espetáculo, as quais entrelaça com literatura, música e relatos de sua própria vida.

Sua função, no entanto, não se limita à de organizadora textual; afinal, ela é também a rapsoda que narra, que encarna e que compartilha essas histórias diante do público, conferindo-lhes unidade ao mesmo tempo em que preserva sua heterogeneidade. Fraga ocupa, assim, a dupla posição de quem compõe e de quem diz – de quem costura o material e de quem, apresentação após apresentação, se torna a voz múltipla que dá corpo e ressonância a esse mosaico narrativo. Como explica Sarrazac, "O que falta, tanto no pós-moderno como no neoclássico, é esta voz de escuta e de inquietação que é a do sujeito rapsódico, é a pulsão – a 'pulsação' – rapsódica" (2002, p. 105).

Historicamente, as formas fragmentárias – cartas, diários, memórias, cadernos de anotação – foram associadas à escrita feminina e, por isso mesmo, frequentemente deslegitimadas no campo literário e teatral. Como aponta Michelle Perrot (2017), a escrita das mulheres esteve durante muito tempo confinada ao espaço privado, íntimo, doméstico, sendo percebida como secundária em relação às grandes narrativas públicas, majoritariamente masculinas. A fragmentação, nesse contexto, não era reconhecida como escolha estética, mas como falta de forma.[6]

A dramaturgia rapsódica, no caso específico da carta de Clarice, ao legitimar a colagem, a interrupção e a multiplicidade de vozes, permite fazer emergir práticas historicamente marginalizadas como matéria de visibilidade estética. Não se trata apenas de ampliar a voz da mulher, mas de reconhecer que certas formas – descontínuas, híbridas, afetivas – também produzem conhecimento e pensamento.

Em *Eu de Você*, Denise Fraga assume explicitamente essa posição de autora-rapsoda. A gênese do espetáculo já revela esse gesto, ao convidar o público a lhe enviar cartas, a atriz se coloca como destinatária disponível, disposta a acolher relatos de vida ordinária e transformá-los em matéria cênica. Como observa Geneviève Haroche-Bouzinac (2016, p. 139), uma das especificidades da escrita epistolar reside na capacidade do destinatário de "absorver a palavra do outro para em seguida devolvê-la". É exatamente essa lógica que estrutura o espetáculo: Fraga lê, incorpora, reorganiza e devolve as histórias recebidas sob a forma de performance.

A escrita epistolar, como lembra Haroche-Bouzinac (2016, p. 139), pressupõe um "destinatário ideal". A performance, nesse caso, pode ser lida como esse gesto à altura: não uma

[6] É nesse contexto que os escritos privados assumem um valor inestimável, ao permitirem a afirmação de um "eu" (Perrot, 2017). É por meio deles que se pode ouvir a voz das mulheres – ainda que, muitas vezes, em um tom mais contido, discreto, e restrito àquelas que tiveram acesso à escrita e cujos registros foram preservados: "Voz em tom menor, mas de mulheres cultas, ou, pelo menos, que têm acesso à escrita e cujos papéis, além do mais, foram conservados. São condições difíceis de serem cumpridas" (Perrot, 2017, p. 29-30). Assim, o ato de conservar, organizar e manter arquivos pessoais envolve, inevitavelmente, uma relação íntima consigo mesma, com a própria vida e com a construção da memória.

reprodução literal da carta, mas uma escuta encarnada, que transforma o texto em presença. Paula Sibilia (2008) destaca que expor-se diante do outro é sempre um gesto ambíguo, que envolve tanto afirmação de si quanto convocação do olhar alheio. A carta de Clarice convoca; a performance de Fraga responde.

Assim, a autora-rapsoda organiza fragmentos narrativos, e institui também um espaço relacional, no qual vozes femininas ordinárias se tornam audíveis sem serem homogeneizadas. A rapsódia, nesse sentido, opera como técnica dramatúrgica, mas sobretudo como uma ética da mediação, que reconhece a alteridade e a vulnerabilidade do outro. É a partir dessa ética que se pode compreender a potência política de *Eu de Você*, que ao transformar a carta de Clarice em cena, faz comparecer no espaço público a escrita íntima feminina, sem neutralizar sua densidade afetiva.

Essa operação encontrará, na próxima seção, sua expressão mais radical na estética do fragmento na performance, em que pausas, cortes, silêncios e convocações do espectador intensificam a dimensão relacional e coletiva da cena. É nesse território fragmentário que a resposta cênica à carta de Clarice se torna visível e compartilhável.

3 Fragmento, performance e autoria rapsódica: corpo e memória em cena

Se a figura do autor-rapsodo ajuda a compreender "quem costura" a dramaturgia, a teoria do fragmento ajuda a compreender "como essa costura opera" na linguagem da performance contemporânea. Esta seção volta-se à análise da performance de Denise Fraga como resposta complementar e indissociável ao texto da carta de Clarice. No plano dramatúrgico já se percebia um primeiro movimento de adaptação, mas é na materialidade da cena, no corpo, na voz, no ritmo e no espaço que essa resposta se concretiza de modo pleno. A performance é compreendida, aqui, como um ato de interlocução: entre o texto que a atriz incorpora a partir da memória recebida na carta e o texto que se imprime em seu próprio corpo, devolvido ao público sob a forma de presença viva. A cena, nesse sentido, constitui a resposta da destinatária como elaboração performativa.

Nessa performance, o corpo da atriz torna-se suporte sensível da memória do outro – um corpo que se apropria, traduz e materializa uma experiência alheia sem apagá-la. O "vazio" estrutural da carta não é preenchido de maneira conclusiva, mas reinscrito como espaço de ressonância. Os silêncios, as lacunas e os intervalos do texto epistolar reorganizam-se na cena por meio de uma corporeidade que sugere sentidos, projeta intenções e sustenta o não dito. Ao ser transposto para o palco, o material epistolar assume outro corpo, habita um tempo distinto e passa a ressoar em uma voz reinventada.[7]

[7] Este é o início da cena da carta de Clarice, adaptada por Denise Fraga, que tem como referência o trecho inserido na nota de rodapé 4. Os itálicos são notações de minha autoria e marcam as ações da atriz que acompanham a transcrição do texto que ela interpreta: "Ele era um aluno desregrado, um aluno insubordinado. Eu não conseguia lidar com ele. Olha, eu era uma professora querida. Os alunos gostavam de mim. Mas não sei, eu não consegui acessá-lo. Ele tinha sempre um um comportamento agressivo, vinha sempre com uma resposta violenta. Ele ele questionava a todo momento a minha autoridade de professora. E uma vez eu precisei mandá-lo para fora da classe. E quando ele tava saindo – Denise levanta-se e faz o gesto de como se estivesse grávida —, eu tava grávida da minha segunda filha. Quando ele passou por mim, ele ameaçou veladamente a minha barriga. Eu catei uma vassoura que estava ali esquecida num canto e eu coloquei entre ele e a minha barriga. Silêncio. A atriz respira ofegante, vivenciando um momento absolutamente tenso".

O conceito de "comportamento restaurado", formulado por Richard Schechner (2013), oferece uma chave importante para compreender esse processo. Para o autor, a performance é composta por ações já vividas que são repetidas e ressignificadas em novos contextos. Em *Eu de Você*, Denise Fraga interpreta Clarice reativando sua memória por meio do gesto, da pausa, da entonação e da presença. O episódio íntimo, inicialmente circunscrito à relação entre remetente e destinatária, abre-se à plateia e se transforma em narrativa coletiva, sobretudo quando um espectador é inserido em cena. A memória não permanece como foi escrita; ela se atualiza, se desloca e passa a pertencer também a quem assiste. Assim, Schechner defende sua teoria:

> Performances são feitas de porções de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente de qualquer outra. Primeiro, determinadas porções do comportamento podem ser recombinadas em um número sem fim de variações. Segundo, nenhum evento consegue copiar exatamente outro evento (2013, p. 30).

Sob uma perspectiva bakhtiniana, pode-se afirmar que a leitura da carta por Denise Fraga materializa a dimensão responsiva da linguagem. Como lembra Bakhtin (2008), toda enunciação nasce em relação a um outro, ainda que ausente, e é justamente essa lógica que a performance ativa, transformando a carta de Clarice em ponto de partida para um diálogo ampliado entre atriz e plateia. A carta, enquanto memória individual, não se fecha em si mesma, mas encontra na cena um prolongamento que confirma a incompletude constitutiva do discurso.

Embora a carta tenha sido formalmente endereçada a Denise Fraga, não se trata de uma comunicação estritamente privada. Já em sua escritura, percebe-se a consciência de que poderia vir a integrar a dramaturgia do espetáculo. A carta dirige-se à atriz, mas também projeta um segundo horizonte de interlocução: o da cena teatral. Nesse sentido, a narrativa de Clarice é simultaneamente confissão íntima e partilha pensada para alcançar o público. A encenação não inaugura essa abertura; ela a concretiza, transformando a atriz em mediadora e a plateia em codestinatária das palavras que, à primeira vista, pareciam destinadas apenas a um "você" singular. Tal dinâmica encontra respaldo em Phillipe Lejeune (2014), para quem toda escrita autobiográfica pressupõe sempre um terceiro leitor possível, bem como em Jacques Derrida (1999), quando este lembra que toda carta carrega a possibilidade de ser lida por um outro que não o destinatário inicial.[8]

É nesse ponto que a reflexão sobre a fragmentação adquire centralidade. A performance, enquanto linguagem, reflete transformações epistemológicas e culturais do século XX, marcadas pela crise das tentativas unificadoras. A cena contemporânea assume a fragmentação como modo de narrar experiências que já não se organizam segundo a lógica da totalidade. Como observa Renato Cohen (2002, p. 95), não há mais espaço para a ilusão da cena observada "pela fechadura da porta". A própria ideia de história se esgarça, não por ausência de acontecimentos, mas porque as grandes narrativas já se encontram inscritas na cultura e exigem ser revisitadas a partir de lentes mais sensíveis às multiplicidades, às contradições e às subjetividades.

---

[8] Jacques Derrida desenvolve essa reflexão em *Cartão Postal: de Sócrates a Freud e além* quando discute a estrutura do dispositivo epistolar. Para o filósofo, toda carta, desde sua emissão, traz em si o risco – ou a vocação – de não alcançar seu destinatário. A carta não é, portanto, garantia de comunicação fechada, mas um gesto de envio sempre aberto ao desvio, à interceptação e ao outro: "A carta pode sempre não chegar ao seu destino. Esse é seu destino" (Derrida, 1999, p. 9).

A palavra "fragmento", derivada do latim *fragmentum* – pedaço que se quebrou ou se rasgou (Houaiss; Villar, 2009) – designa uma porção separada de um todo. No entanto, como lembra Calabrese (2008, p. 84), fragmento e totalidade mantêm entre si relações de reciprocidade e pressuposição. O fragmento não é apenas sobra ou ruína; ele pode operar como ponto de partida carregado de potência narrativa. Gonçalo M. Tavares (2013, p. 41) afirma que "um fragmento nunca termina, mas é raro um fragmento não começar algo", sugerindo que a incompletude não empobrece o sentido, mas o expande.

Essa lógica do fragmento adquire uma espessura específica quando pensada a partir de experiências femininas. Não se trata de uma escolha formal, mas de um modo de narrar trajetórias historicamente constituídas de maneira descontínua, atravessadas por interrupções, silenciamentos e deslocamentos. A vida das mulheres, sobretudo daquelas que exerceram funções de cuidado, docência e trabalho afetivo, raramente se organiza segundo a linearidade épica. O fragmento emerge, nesse contexto como condição de enunciação.

Quando essa fragmentação é encarnada pela performance, ela se reinscreve no corpo como memória situada. O corpo da atriz é um corpo atravessado por gênero, idade e experiência. Ao performar a carta de Clarice, Denise Fraga o faz a partir de uma corporalidade feminina madura, que carrega marcas de tempo, trabalho e permanência.

Volta-se, mais uma vez, à figura do autor-rapsodo formulada por Sarrazac (2002). Ao costurar fragmentos de cartas e devolvê-las à cena sem submetê-las a uma lógica de fechamento, Denise Fraga atua como uma autora-rapsoda que organiza o discurso sem se sobrepor a ele. Seu gesto não é o da síntese, mas o da escuta; não o da resolução, mas o da sustentação da ambiguidade. Trata-se de uma ética da narração que recusa a apropriação total da palavra do outro e preserva a heterogeneidade das vozes.

Nesse entrelaçamento de fragmento, performance e autoria rapsódica, *Eu de Você* afirma uma forma de narrar que é simultaneamente estética e política. A carta, ao ser performada, deixa de ser apenas testemunho íntimo e se converte em experiência compartilhada, convocando a escuta pública e abrindo a memória à partilha coletiva. O que se apresenta em cena é um tecido de fragmentos que, ao serem costurados, produzem sentido precisamente por permanecerem abertos.

4 Considerações finais

Ao longo deste artigo, buscou-se compreender como *Eu de Você* transforma a escrita epistolar em experiência cênica sem neutralizar sua potência íntima. A análise da carta de Clarice e de sua encenação revelou que o espetáculo opera por reinscrição performativa: a carta não é "traduzida" para o palco, mas respondida por ele. Essa resposta se dá por meio de uma dramaturgia rapsódica, fragmentária e polifônica, que assume a instabilidade da memória e a incompletude da narrativa como valores estéticos e éticos.

A figura do autor-rapsodo, conforme proposta por Jean-Pierre Sarrazac (2002), mostrou-se particularmente produtiva para compreender a operação dramatúrgica de Denise Fraga. Ao selecionar, montar e costurar fragmentos de cartas, músicas, textos literários e experiências pessoais, a atriz-autora não busca recompor uma totalidade perdida, mas criar um campo de escuta em que vozes singulares possam coexistir sem se dissolver em um discurso unívoco.

Essa fragmentação, longe de significar precariedade narrativa, revelou-se potência inaugural. Em diálogo com Gonçalo M. Tavares, compreendeu-se o fragmento não como resto, mas como ponto de partida. No espetáculo, cada carta funciona como esse início: um recorte que não pretende dar conta de uma vida inteira, mas que, justamente por isso, abre espaço para reconhecimento, identificação e elaboração coletiva.

No capítulo "O destinatário ideal", de *Escritas epistolares*, Haroche-Bouzinac (2016, p. 139) observa que "a capacidade de absorver a palavra de seu correspondente para em seguida devolvê-la, a capacidade de se transformar em 'esponja', para usar a palavra de Henry Miller, é uma das características que distingue a escrita epistolar de todas as outras formas de criação". Ainda de acordo com a autora, "para que uma correspondência seja bem-sucedida reside na efetiva 'incorporação' da fala do outro, que não é considerada nem como pretexto, nem como testemunha, mas como interlocutor" (Haroche-Bouzinac, 2016, p. 139). A performance de Denise Fraga pode ser lida, assim, como uma resposta sensível a esse endereçamento: um gesto de acolhimento que não se impõe sobre o texto, mas o reinscreve em outro regime de presença. A supressão de certos elementos do texto original – como, na carta de Clarice analisada, acontece com a dedicatória inicial – não apaga o vínculo afetivo, mas o desloca para a textura da cena, onde persiste como pausa, respiração e tonalidade corporal.

O fato de a carta ser escrita por uma mulher sexagenária para outra mulher sexagenária, que é também quem vai interpretá-la, não é um dado secundário. Na carta de Clarice reconstruída em *Eu de Você*, o feminino aparece como duração, memória elaborada, reflexão tardia – um feminino que pensa a própria trajetória a partir da experiência acumulada, do trabalho contínuo e das marcas do tempo no corpo.

Essa partilha, de gênero e de geração, entre Clarice e Denise Fraga cria um campo específico de reconhecimento. A carta se dirige a alguém que compartilha uma sensibilidade e uma temporalidade semelhantes, capaz assim de compreender o conteúdo da experiência e sua espessura histórica. Quando Denise encena Clarice, ela atravessa o lugar da professora, como mulher, produzindo uma contaminação de vozes que o próprio título do espetáculo antecipa. *Eu de Você* prefere o trânsito das identidades, propondo a ressonância em lugar da fusão.

Nesse sentido, a performance se aproxima do que Bakhtin (2008) compreende como dialogismo: um espaço em que as vozes não se anulam, mas se tensionam e se reconhecem em sua alteridade. A dramaturgia fragmentária permite que essa polifonia se mantenha aberta, convocando o espectador a participar ativamente da construção de sentido. Como aponta Sarrazac (2012, p. 66-68), textos abertos, que respondem às perguntas com novas perguntas, têm maior potência de duração cênica, e é justamente essa abertura que sustenta o espetáculo ao longo dos anos.

Por fim, pode-se afirmar que *Eu de Você* constrói uma política da cena baseada na escuta, na fragmentação e na partilha. A carta, escrita íntima por excelência, torna-se aqui, com a missiva de Clarice, um dispositivo de circulação da memória feminina; para além de uma confissão espetacularizada, configura-se como arquivo sensível, precário e potente. Ao assumir a função de autora-rapsoda, Denise Fraga transforma fragmentos de vidas em experiência estética coletiva, demonstrando que, no teatro contemporâneo, narrar pode significar sustentar o fragmento, e com ele a possibilidade do encontro.

Referências

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

CALABRESE, O. Detalle y fragmento. *In*: CALABRASE, O. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 2008. p. 84-105.

COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FRAGA, D. @eudevoceoficial. São Paulo, 2018. 1 vídeo (1 min). Instragram: @denisefragaoficial. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BrdHVaCFtSN/?igsi=NHQ4N3R0OXVoajNh. Acesso em: 25 ago. de 2026.

DERRIDA, J. *Cartão postal:* de Sócrates a Freud e além. Tradução de R. da Costa. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

HAROCHE-BOUZINAC, G. *Escritas epistolares.* Tradução de L. F. Ferreira. São Paulo: EdUSP, 2016.

HERSANT, C; NAUGRETTE, C. Rapsódia. *In*: SARRAZAC, J.-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo.* Tradução de A. Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 152-155.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2017.

SARRAZAC, J.-P. *O futuro do drama*. Tradução de M. de Freitas e J. M. Magalhães. Porto: Editora Campo das Letras, 2002.

SARRAZAC, J. -P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo.* Tradução de A. Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SIBILIA, P. *O show do eu:* a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SCHECHNER, R. What is Performance? *In*: SCHECHNER, R.; BRADY, S. *Performance Studies*: An Introduction. Tradução de R. L. Almeida. Nova York: Routledge, 2013. p. 28-51. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf. Acesso em: 20 out. 2025.

TAVARES, G. M. Espanto e fragmento. *In*: TAVARES, G. M. *Atlas da imaginação e do corpo.* Teoria, fragmentos e imagens. Alfragide: Caminho, 2013. p. 25-44.

VASCONCELLOS, C. [*Correspondência]*. Destinatário: Denise Fraga. São Paulo, 2018. Cartão pessoal cedido pela direção do espetáculo “Eu de Você”.

v. 31, n. 3, p. 112–127, 2026
ISSN: 2238-3824 · DOI: 10.35699/2238-3824.2026.64360
Submetido em: 10/02/2026 · Aprovado em: 03/07/2026

caligrama
revista de estudos românicos

A sátira na cena teatral de Milson Henriques em *Animais, não desanimais*

Satire in the Theatrical Scene of Milson Henriques in Animais, não desanimais

Alessandra Moraes Padilha Soares
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) | Vitória | ES | BR
alessandramoraes.letras@gmail.com
https://orcid.org/0009-0001-8030-4033

Andressa Zoi Nathanailidis
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) | Vitória | ES | BR
anathanailidis@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-6264-2362

Resumo: O presente trabalho tem por finalidade identificar a sátira, enquanto recurso humorístico, na peça Animais, não desanimais (1969), de Milson Henriques (1938-2016) – dramaturgo, poeta e cartunista. Produzida durante o regime militar brasileiro e alvo de censura oficial, a obra revela-se como uma alegoria de caráter sociopolítico, construída a partir do universo das fábulas, por meio da qual se estabelece, de modo sutil, uma crítica ao governo brasileiro, aos valores morais hegemônicos e, principalmente, aos mecanismos de cerceamento das liberdades individuais e coletivas. Para tal, o autor articula a sátira a recursos linguísticos e cênicos – trocadilhos, ironia, caricatura e grotesco – para potencializar o efeito cômico e transformar o texto teatral em uma ferramenta de resistência simbólica diante de um contexto histórico marcado por opressões e silenciamentos. Partindo dessa premissa, a pesquisa situa-se nos estudos qualitativos, baseando-se em uma leitura crítica da obra sob a perspectiva linguístico-literária. A análise articula a abordagem linguística de Propp (1992) às contribuições de Frye (2014) acerca da sátira e dos modos ficcionais, buscando compreender como os procedimentos formais e simbólicos da peça operam na construção do humor de natureza crítica.

Palavras-chave: Milson Henriques; humor satírico; teatro brasileiro; ditadura militar; censura.

Abstract: This paper aims to identify satire as a humorous device in the play *Animais, não desanimais* (1969), by Milson Henriques (1938-2016), a playwright, poet, and cartoonist. Produced during Brazil's military dictatorship and subjected to official censorship, the play reveals itself as a socio-political allegory constructed through a fabulistic universe, by means of which a subtle critique

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

is directed at the Brazilian government, hegemonic moral values, and, above all, the mechanisms that restricted individual and collective freedoms. To this end, Henriques combines satire with linguistic and scenic resources – such as wordplay, irony, caricature, and the grotesque – in order to intensify the comic effect and transform the theatrical text into a form of symbolic resistance within a historical context marked by oppression and silencing. Grounded in qualitative research, the study is based on a critical reading of the play from a linguistic-literary perspective. The analysis draws on Vladimir Propp's (1992) linguistic approach and on Northrop Frye's (2014) contributions to satire and fictional modes, seeking to understand how the play's formal and symbolic procedures operate in the construction of humor of a critical nature.

Keywords: Milson Henriques; satirical humor; Brazilian theatre; military dictatorship; censorship.

1 Introdução

Durante o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985), o teatro configurou-se como um campo de intensa produção artística, cuja expressão frequentemente desafiava as imposições do regime. Para Cid (2015), o governo, por meio de vigilância rigorosa, cerceava um dos direitos fundamentais do ser humano: a liberdade de expressão. Sob o peso da censura, intensificada pela publicação do AI-5, diversos dramaturgos recorreram a estratégias linguísticas e cênicas – como alegorias, metáforas, ambiguidades e recursos cômicos – para "além de representar a cena, expressar a dor, a luta, o sofrimento e a resistência contra o arbítrio militar" (Figueiredo, 2015, p. 8).

Nesse cenário, o humor satírico destacou-se como uma das principais estratégias de enfrentamento ao sistema autoritário, atuando de forma corrosiva, pois articulava a crítica e a denúncia e, ao mesmo tempo, buscava preservar, ainda que de maneira implícita, a capacidade de reflexão coletiva diante das arbitrariedades do regime.

Em diferentes regiões do país, dramaturgos como Augusto Boal (1931-2009), Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) e Plínio Marcos (1935-1999) recorreram ao humor como instrumento de resistência; no Espírito Santo, a produção teatral de Milson Henriques inscreve-se nesse mesmo movimento, utilizando a sátira[1] para questionar as estruturas de poder e os mecanismos de censura vigentes na época.

[1] Em literatura o termo pode referir-se a qualquer obra que procure a punição ou ridicularização de um objeto através da troça e da crítica direta; ou então, a meros elementos de troça, crítica, ou agressão, em obras de qualquer tipo (Soethe, 2003, p. 157).

Milson Abreu Henriques foi um dramaturgo, jornalista, teatrólogo, ator, poeta, diretor teatral e chargista. Nascido em São João da Barra, no Rio de Janeiro, em 1938, fugiu de casa durante a adolescência devido a conflitos familiares. Henriques transitou por diversas regiões do país, com destaque para o Distrito Federal, a Bahia, o Rio de Janeiro e São Paulo (Rodrigues, 2020). Contudo, por envolver-se em grupos de teatro de resistência durante o período ditatorial de 1964, foi novamente obrigado a fugir, tendo aportado em Vitória, Espírito Santo, com o propósito de reunir recursos financeiros para se exilar no Uruguai. Encantado com a ilha de Vitória, permaneceu no Espírito Santo até sua morte, aos setenta e oito anos, devido a um quadro de leucemia.

É fato que, ao analisarmos o legado cultural de Henriques, nos deparamos com uma produção bastante eclética. Como artista multimídia (Cid, 2011), Milson Henriques explorou diversas semioses – teatro, música, poesia, jornalismo, desenho e cinema – ressignificando as artes dramáticas e conquistando destaque na esfera artística espírito-santense.

Ainda assim, sua produção teatral é pouco estudada, razão pela qual este artigo se propõe a verificar como a sátira se configura na peça *Animais, não desanimais* (1969), primeira obra infantojuvenil escrita por Milson Henriques no âmbito do teatro universitário, cuja montagem tinha como propósito arrecadar fundos para a formatura de uma turma de engenharia. De maneira geral, a peça narra a história de uma onça soberba que busca dominar os demais animais da floresta, mas sua tirania é interrompida quando é morta por um homem e devorada por um urubu filósofo. Apesar de ter sido concebida para o público infantojuvenil, a obra foi proibida e, posteriormente, liberada, mas classificada como inadequada para menores de 18 anos, o que restringiu significativamente seu alcance e evidenciou o rigor das limitações impostas à produção teatral durante o período militar.

Cabe destacar a importância da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) para o desenvolvimento dessa pesquisa, especialmente no que tange ao acesso, à preservação e à promoção de obras teatrais, uma vez que obter a produção teatral de Milson Henriques no estado do Espírito Santo não é tarefa fácil. Curiosamente, mesmo no acervo pessoal de Henriques, sob a guarda do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo (APEES), não há, até o ano de 2025, cópias das peças encenadas pelo autor.

Além das cerca de doze peças disponibilizadas pelo SBAT, apenas duas das obras escritas por Milson Henriques foram publicadas em formato de livro – *Vitória de setembro a Setembrino* (1969) e *A tímida luz de velas das últimas esperanças (1999)*, que posteriormente foi adaptada para o cinema por Jackson Antunes. Essa escassez editorial ocorre porque grande parte dos autores financia integralmente a produção de suas obras com recursos próprios, o que resulta em tiragens reduzidas, geralmente destinadas "ao menos a distribuir aos amigos, certos de que, pelo menos por eles, serão lidas" (Ribeiro, 2022).

A dificuldade de acesso às obras de Henriques reforça, portanto, a relevância de estudos acadêmicos que se dediquem à recuperação, análise e valorização da produção dramatúrgica brasileira que ainda é pouco estudada nos cursos de Letras. (Dias, 2020).

Diante dessa conjuntura, este trabalho visa contribuir não apenas para retratar a trajetória de Milson Henriques no teatro capixaba, mas também identificar de que modo a sátira, enquanto recurso humorístico e crítico, manifesta-se na peça *Animais, não desanimais* (1969). Para tanto, a investigação se dará por meio de uma leitura crítica de caráter linguístico-literário, tendo como aporte os estudos de Propp (1992). Complementarmente, partiremos do conceito de sátira cunhado por Northrop Frye (2014), no qual a define como uma modalidade

literária que articula humor e crítica, frequentemente marcada pela ironia e pelo exagero, meio de questionamento de padrões sociais, políticos e culturais, a sátira funciona como instrumento de resistência e de reflexão coletiva.

2 Tinha a censura no meio do caminho: o percurso artístico de Milson Henriques

Milson Henriques (1938-2016) iniciou sua trajetória artística em São Paulo, onde teve contato com o Teatro *Noh*, forma tradicional do drama clássico japonês. Integrando a Companhia Ivone Shirata, atuou inicialmente como narrador e, posteriormente, como ator na peça *O Espelho*. Essa experiência contribuiu para ampliar sua inserção no meio artístico, levando-o, inclusive, a participar de um programa apresentado por Bibi Ferreira na TV Excelsior, no qual interpretou um jogral japonês ao lado de outros intérpretes (Gomes, 1975).

Segundo Ambrósio e Buaiz (2009), a chegada ao Espírito Santo ocorreu por questões financeiras; o objetivo do dramaturgo era arrecadar recursos para se exilar no Uruguai. Naquele período, o estado ainda apresentava limitações econômicas e culturais, com forte dependência da cafeicultura e uma cena teatral pouco estruturada, marcada pela escassez de grupos, espaços de apresentação e instituições de formação artística (Serviço Social Rural, 1962; Cid, 2015).

No campo artístico, o cenário também apresentava limitações significativas. Conforme aponta Cid (2015), o teatro espírito-santense da época contava com poucos grupos em atividade e reduzida infraestrutura para apresentações. Somava-se a isso a ausência de instituições voltadas à formação teatral, fator que dificultava a consolidação de uma cena artística mais estruturada e profissionalizada. O autor destaca ainda a escassez de iniciativas estatais destinadas ao incentivo e fortalecimento das atividades culturais no Espírito Santo.

Foi nesse contexto que Milson Henriques iniciou sua trajetória profissional em Vitória. Segundo Ambrósio e Buaiz (2009), começou trabalhando na *Nik Propaganda* como pintor de placas e, posteriormente, atuou como desenhista-finalista na El Dorado, primeira agência de publicidade da capital capixaba. Nesse período, aproximou-se de jornalistas e artistas atuantes na imprensa e na produção cultural espírito-santense, dando início a uma trajetória multifacetada no jornalismo, no humor gráfico, no teatro, na ilustração, no rádio, na crônica e na poesia.

Conforme relato de Milson Henriques citado por Martinuzzo (2008), a crescente circulação de produções humorísticas e políticas na imprensa capixaba fez com que seu trabalho passasse a despertar a atenção dos órgãos de censura do regime militar. A partir disso, tornaram-se frequentes os interrogatórios, as convocações para prestar esclarecimentos e as tentativas de restringir sua atuação profissional. Segundo o autor, esse processo de perseguição envolveu vigilância constante, intimidações e prisões.

De acordo com Carvalho (2014), durante a ditadura militar brasileira (1964-1985), a censura foi utilizada como mecanismo de repressão política e controle ideológico, atingindo jornalistas, artistas e intelectuais considerados opositores do regime. Nesse contexto, perseguições, detenções arbitrárias e diferentes formas de violência estatal tornaram-se recorrentes. Um dos episódios mais emblemáticos do período foi a morte do jornalista Vladimir Herzog em 1975, enquanto se encontrava sob custódia do Estado.

Diante desse cenário repressivo, Milson Henriques passou a recorrer a metáforas, alegorias e duplos sentidos em suas produções humorísticas como forma de contornar a censura, procedimento também adotado por artistas como Caetano Veloso e Chico Buarque. Ainda assim, tais estratégias nem sempre impediram a atuação dos órgãos censórios.

Nesse contexto, o grupo teatral Grupo Geração destacou-se no cenário cultural espírito-santense. Fundado em 1966 por Antônio Carlos Neves, conhecido como Toninho Neves, Milson Henriques e outros artistas locais, o grupo desenvolveu importantes atividades no teatro capixaba durante o período (Cid, 2015). As primeiras montagens ensaiadas – *Zé da Silva em confidência agora* e *Acorda, meu gigante, acorda, que estão levando seu ouro embora*, ambas escritas e dirigidas por Toninho Neves – acabaram sendo censuradas, evidenciando as dificuldades enfrentadas pelos artistas durante a ditadura militar. Diante dessas restrições, Neves também passou a investir na produção de curtas-metragens em 16 mm e em preto e branco, contribuindo para o desenvolvimento inicial do audiovisual no Espírito Santo.

No campo do teatro, Milson Henriques e Antônio Carlos Neves montaram o espetáculo *Arena conta Zumbi*, peça escrita por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. Por se tratar de um musical, Neves enfrentou dificuldades para encontrar um ator que cantasse e dançasse já que, em 1966, a atuação masculina nesse gênero ainda carregava forte estigma social, pois fazer teatro era considerado 'coisa de bicha', ou ainda como atestava a expressão discriminatórias da época: "cartão de identidade de veado" (Henriques, 1980). Em entrevista concedida a Gomes (1975), Milson Henriques detalha: "Era uma peça musical de protesto que fala muito em liberdade, 'mas liberdade dos escravos'; por isso, não podia ser proibida. Fiz a bicha e falei o primeiro palavrão [filho da puta] ao vivo em Vitória. Foi um escândalo".

O espetáculo marcou a estreia do *Grupo Geração* no estilo de teatro de arena, tendo sido encenado no refeitório do Hotel *Majestic* em 1966, devido ao estado de abandono do Teatro Carlos Gomes (Cid, 2015). Para viabilizar a apresentação, foram construídas três arquibancadas em diferentes níveis ao redor do espaço cênico, proporcionando uma configuração que aproximasse a plateia da cena teatral. Ainda segundo o autor, foi implementado um sistema de iluminação artesanal, composto por refletores improvisados a partir de funis de latão, que receberam tratamento interno com pintura negra para melhor direcionamento da luz. Milson Henriques, ainda em parceria com Antônio Carlos Neves, encenou *Juventude de raiva* e *com muito amor* (1967), além do *Inspector Geral* (1836), comédia de Nikolai Gogol.

À luz disso, em 1969, após a dissolução do *Grupo Geração*, Milson Henriques montou a peça *Vitória, de setembro a Setembrino* em parceria com alunos da Faculdade de Engenharia, estreando no auditório da Escola Técnica (Cid, 2015). O espetáculo, de acordo com Gama (1981), foi amplamente aceito pelo público, destacando-se pelo tom irreverente e pela abordagem ao retratar aspectos políticos e sociais da realidade capixaba. Azevedo Filho (1999, p. 98), ao analisar brevemente a peça supracitada, afirma:

> As origens da cidade de Vitória são descritas num misto de rigor histórico e juízo de valor do autor com relação à política portuguesa de colonização e catequese. O texto, além de condenar a rigidez da doutrina catequética e a hipocrisia dos jesuítas, condena a exploração do homem pelo homem e principalmente o abuso da autoridade, parodiado no título: Setembrino é o nome do prefeito da cidade de Vitória à época em que o texto foi escrito. Aliás, tudo é satirizado: o autor não poupa ninguém ao criar seus tipos caricaturados. Celebra dionisiacamente uma galeria de tipos humanos: colunistas sociais, vereadores, candidatos a postos

> eletivos, radialistas, teleastas e jornalistas vários e, ao caricaturá-los, anarquiza a história. Obviamente na sua anarquia ele mostra lucidez e sobretudo crítica racional, de discussão intelectual de valores – fato que, naturalmente, não nega, antes exige, a intensa participação emocional.

Consequentemente, após sua oitava apresentação, a peça foi censurada. Das quatorze peças teatrais escritas por Milson Henriques até 1976, cinco chegaram a ser proibidas: *Vitória, de Setembro a Setembrino*, *Ponha as flores no bidê para que não murchem*, *Economunicação*, *Em confidência agora* e *Ensaio geral*. Ainda assim, mesmo diante da repressão instaurada pela ditadura militar e das sucessivas perseguições sofridas – que resultaram em treze prisões –, Henriques manteve sua atuação artística e transformou a escrita em um instrumento de resistência e contestação política.

Com a conclusão das reformas do Teatro Carlos Gomes, no início da década de 1970, Milson Henriques foi convidado por Marien Calixte, diretor da Fundação Cultural do Espírito Santo (FCES), para assumir a direção do Grupo de Teatro Amador Carlos Gomes. A partir dessa experiência, passou a desenvolver uma produção dramatúrgica voltada ao público infantil, atuando tanto na escrita quanto na direção de espetáculos. Nesse período, foram encenadas peças como *Animais, não desanimais* (1969), *Bim Bam Bum*, *O palhacinho triste* (1971), *O mágico de Oz* (1971), *O galo de Belém* (1971), *O príncipe encantado* (1972), *A colcha do gigante* (1972) e *Quem quer casar com dona Baratinha* (1972), obras que evidenciam a ampliação de sua atuação no cenário teatral capixaba.

A primeira peça infantojuvenil escrita e encenada de Milson Henriques, *Animais, não desanimais* (1969), foi no contexto do teatro universitário, com o objetivo de arrecadar fundos para a formatura de uma turma de engenharia da Universidade Federal do Espírito Santo. Tendo em vista esse contexto de produção, o próximo tópico se dedica a analisar como o humor e a sátira estruturam a peça supracitada e fundamentam sua crítica.

3 Configurações da sátira em *Animais, não desanimais*

Publicada em um contexto de autoritarismo, a peça *Animais, não desanimais ou Festival da bicharada* inscreve-se no gênero do melodrama – ou *dramalhão*, como o próprio autor o caracteriza, em tom irônico, já na capa da obra. Nesse paratexto, Milson Henriques chama a atenção do leitor com a frase: "único dramalhão infantil feito exclusivamente para maiores de 18 anos". O paradoxo entre os termos "infantil" e "para maiores de 18 anos" revela o tom satírico que atravessa a obra, em que a ironia funciona como comentário implícito à classificação indicativa imposta pela censura, uma vez que a peça foi vetada após sua primeira apresentação e, posteriormente, liberada apenas para o público adulto.

Ainda na capa da peça, publicada em formato datiloscrito, encontra-se a menção a Monteiro Lobato (1882-1948) – "dedicada a Monteiro Lobato, que nos ensinou a amar os animais" –, o que evidencia o diálogo estabelecido por Henriques com a tradição fabulística brasileira. Lobato, considerado um dos pioneiros da fábula no Brasil por incorporar elementos da cultura nacional a esse gênero discursivo, recorre com frequência a personagens animais como mediadores de ensinamentos morais e reflexões críticas, como se observa, por exemplo, na obra *Fábulas* (1922).

Essa referência já antecipa o teor da obra ao ancorar-se em técnicas alegóricas para tratar, de forma indireta, temas delicados durante o período censório militar. A alegoria, de acordo com Benjamin (1984, p. 177), não é uma técnica de ilustração, mas uma forma de expressão que expõe a fragmentação histórica e revela sentidos múltiplos e instáveis. Desse modo, o texto literário não é neutro, mas é atravessado por determinações históricas, sociais e ideológicas.

Nesse contexto, os animais que compõem a obra teatral de Milson Henriques, entre eles a Dona Abelha, o Macaco – fiel secretário do Rei Leão –, Dona Galinha, Dom Ratão, Dona Onça, Dona Gata e Sr. Urubu, configuram-se como personagens alegóricos que representam tipos sociais e comportamentos humanos, por meio dos quais se articulam críticas políticas e sociais de forma indireta, sob o prisma do humor. Para Northrop Frye (2014), a alegoria atua como um mecanismo simbólico que opera em múltiplos níveis, permitindo interpretações críticas e arquetípicas. O título *Animais, não desanimais* reforça essa função ao explorar um trocadilho entre o substantivo "animais" e o verbo "desanimar". O verbo aparece na forma do imperativo negativo na segunda pessoa do plural, funcionando como um conselho dirigido aos animais, para que não percam o ânimo nem se deixem abater.

Com efeito, no início da peça, uma voz de fundo é responsável por ambientar o espaço cênico, enquanto o cenário de mata estilizada se revela gradualmente, contextualizando a narrativa. Essa voz inicia o drama fazendo referência à uma frase[2] atribuída pelo autor a Millôr Fernandes: "Era uma vez, há muito tempo atrás, no tempo em que os animais ainda falavam – porque, segundo Millôr Fernandes, atualmente eles não falam mais; agora eles escrevem". Essa citação introduz o universo fabulístico e alegórico da obra e, paralelamente, antecipa o caráter humorístico e crítico do texto, sugerindo que os animais, mesmo quando silenciados, persistem por outro meio: escrevem. Esse clima de orientação e controle se manifesta no encadeamento de expressões no imperativo, dirigidas ao público, que buscam coibir comportamentos indesejados: "meus amiguinhos", "silêncio, por favor!", "Comportem-se", "Não trepem nas cadeiras", "Tirem o dedo do nariz", "Não xinguem", "Quietinhos, que agora vou contar uma estorinha". Com isso, o uso combinado do imperativo e dos diminutivos "amiguinhos" e "quietinhos" cria um efeito duplo: estabelece uma interação cênica humorística e de caráter infantilizado, travestindo uma afetividade mascarada e, ao mesmo tempo, refletindo a dimensão crítica da obra, ironizando a imposição de regras e normas autoritárias que buscam a submissão e a disciplina do espectador.

Para Propp (1992, p. 28), todo o vasto campo da sátira fundamenta-se no riso de zombaria, de modo que tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso. Na obra em questão, a sátira atua como fio condutor de toda a construção dramática, aspecto já sinalizado na apresentação da personagem Dona Abelha, descrita como aquela que "nasceu para trabalhar. E trabalha e confia. Em que, não sei". A formulação paródica dialoga com o lema "Trabalha e Confia",[3] inscrito na bandeira do estado do Espírito Santo, acionando um jogo intertextual que desloca o sentido original do enunciado para questionar o trabalho como valor moral, elemento que, no contexto do regime militar, servia para exaltar a disciplina, o labor e a obediência.

---

[2] NASSIF, Luís. Frases de Millôr Fernandes. *Jornal GGN*, 05 abr. 2013. Disponível em: https://jornalggn.com.br/cultura/frases-de-millor-fernandes. Acesso em: 21 jan. 2026.

[3] Segundo Costa e Silva (2019, p. 282) o lema da bandeira capixaba, por sua vez, é inspirado no adágio de Santo Inácio de Loyola: "Trabalha como se tudo dependesse de ti, e confia como se tudo dependesse de Deus".

Outro momento em que se configura a crítica aos valores morais associados ao envelhecimento do corpo feminino emerge no jogo teatral estabelecido pelo diálogo entre D. Ratão e o Sr. Urubu, no qual tais valores são problematizados e desconstruídos

> D. RATÃO – Pois eu já acho que esse negócio do moral ou imoral depende do defeito que cada um tem o quer esconder. O Sr. Pavão, por exemplo, acha que os pés são a parte mais imoral do corpo humano e que deveriam andar sempre cobertos. Por quê? Porque os pés dele são feios!
> SR. URUBU – É, mas isso depende muito das conveniências do animal. A Dona Girafa sabe que tem o pescoço feio, mas que sem ele, ela não comeria os frutinhos que estão no alto das árvores e que são seu prato predileto, por isso não liga para sua feiura comprida. Quer dizer, na hora da fome a moral acaba. Até o bicho-homem age assim. Reparem bem que o homem anda de peito de fora e a mulher não. Por quê? Por que no homem não é imoral e na mulher é? Simplesmente porque na mulher, depois dos 30 anos, os peitos ficam murchos e caem, perdendo a beleza. Então resolveram dizer que peito de mulher é imoral e proibiram peito de fora (Henriques, 1969, p.8-9).

Conforme se observa no diálogo entre D. Ratão e o Sr. Urubu, o corpo feminino assume uma dimensão que ultrapassa o plano cômico, tornando-se objeto de comentário público e de julgamento moral. O texto denuncia o caráter arbitrário das convenções que regulam a exposição do corpo da mulher, ao afirmar que os seios femininos passam a ser considerados "imorais" quando envelhecem e deixam de corresponder aos padrões estéticos vigentes.

A referência aos "peitos murchos" expõe a violência simbólica dos padrões estéticos que associam o valor feminino à juventude e à atratividade física. Nessa perspectiva, a comicidade não decorre apenas da observação do envelhecimento, mas da caricaturização de critérios sociais que transformam características naturais da aparência em motivo de censura e desvalorização.

Tal procedimento aproxima-se do realismo grotesco discutido por Bakhtin (2002), uma vez que desloca o olhar para uma corporeidade marcada pelo envelhecimento e pela transformação. O grotesco, nesse caso, rompe com representações idealizadas da feminilidade ao evidenciar sua dimensão física e transitória, revelando a arbitrariedade dos discursos que classificam determinadas partes da anatomia feminina como impróprias ou imorais. Assim, o rebaixamento corporal assume uma função satírica ao expor e ridicularizar valores associados ao pudor e à moralidade, evidenciando que tais critérios não decorrem de princípios universais, mas de construções sociais historicamente determinadas.

Segundo Northrop Frye (2014), a sátira se caracteriza como uma "ironia militante", cujas normas morais, relativamente claras, estabelecem critérios pelos quais se medem o grotesco e o absurdo. Na abertura da peça, essa ironia se manifesta de forma significativa por meio da voz em *off* que apresenta o cenário, contextualizando simbolicamente uma sociedade às vésperas do golpe militar. A descrição inicial da floresta como um espaço de ordem e convivência harmoniosa – no qual "cada um respeitava a liberdade alheia" – constrói uma imagem idealizada de equilíbrio social que será rapidamente tensionada. A súbita interrupção dessa harmonia ocorre com a introdução de elementos grotescos[4] e absurdos, sobretudo na narrativa da caça ao Macaco, figura que ocupa o cargo de secretário do Rei Leão e representa uma instância administrativa e mediadora do poder.

[4] Para Kayser (1986), o grotesco emerge da combinação de elementos incongruentes, articulando o risível ao perturbador, em um efeito marcado pela surpresa. O ridículo, o satírico e o cômico podem, assim, constituir dimensões do grotesco.

A morte do Macaco, relatada de forma quase incidental – "quer dizer, apareceu um caçador e caçou o pobrezinho" –, produz um efeito grotesco ao articular violência extrema e banalização discursiva, expondo o caráter arbitrário da destituição de autoridade. A presença do caçador humano, elemento externo ao universo animal, intensifica o absurdo ao introduzir uma lógica de força estranha à ordem da floresta, rompendo definitivamente o equilíbrio inicial. Essa ruptura simboliza não apenas o fim da harmonia social, mas também a dissolução da liberdade enquanto direito fundamental, abrindo caminho para a reconfiguração autoritária do poder, agora concentrado na figura da Onça.

Nesse percurso, Henriques mobiliza o grotesco e o humor por meio do desajuste entre a expectativa e o acontecimento cênico, produzindo um efeito de estranhamento que desestabiliza noções naturalizadas de autoridade. A comicidade emerge da exposição do caráter precário do poder e da fragilidade das hierarquias, fazendo do riso um instrumento crítico que revela a violência estrutural dos mecanismos de controle. Assim, a peça se consolida como uma fábula alegórica que articula sátira, traços trágicos e uma reflexão social incisiva sobre a experiência autoritária.

Na trama, a Dona Onça é caracterizada como um ser que "sabe de sua força. Mas, como é muito esperta, cuida também de sua inteligência. Por isso, sempre só dá bem. A não ser só quando exagera". A representação do animal exala força e imponência caricaturais, gerando efeitos cômicos que atenuam o impacto crítico da narrativa. Essa estratégia, que combina exagero e grotesco, transforma figuras de autoridade em objetos de riso, evidenciando a função satírica do texto. A própria canção composta pelo felino para a apresentação no Festival de Música da Bicharada, evento que mobiliza todo reino animal da floresta, ilustra esse recurso:

> Onça! Iei!
> Super-Onça Iei!
> Acaba logo com essa jonça
> E vamos dançar a dança d'onça
> Duma onça tremendonça
> Duma onça tremendonça
> Duma onça que não dança
> Dança, densa, dança d'onça, sonsa
> Tremondonça-a-a-a-a! Tremondonça -a-a-a-a!
> (Henriques, 1969, p.3)

A canção mostra o uso deliberado do jogo de palavras e da sonoridade como recursos cômicos e críticos. Expressões como "duma onça tremendonça" e "dança, densa, dança d'onça, sonsa" exploram aliterações, rimas internas e criação lexical, como no caso de *tremendonça*, formada pela composição dos radicais *tremend-* e *onça*. Esses procedimentos não apenas conferem leveza rítmica ao texto, mas funcionam como instrumentos de intensificação da sátira, pois ampliam, por meio da distorção sonora e morfológica, traços caricaturais atribuídos à personagem-animal. Ao manipular a língua de forma lúdica e deliberadamente exagerada, o autor produz um contraste entre a musicalidade quase infantil das repetições e a risível representação da onça que "não dança", instaurando a incongruência que sustenta o riso crítico. Além disso, a criação vocabular rompe com a normatividade linguística, gesto típico da sátira, que se vale da subversão formal para rebaixar e ridicularizar figuras ou comportamentos sociais. Dessa forma, a manipulação da sonoridade e da palavra não apenas intensifica o efeito cômico, mas também constitui um mecanismo estrutural da crítica satírica, na medida em que desestabiliza expectativas e expõe, pela própria forma, o alvo do riso.

A repetição de sons e os neologismos tornam latente o uso do exagero, com o objetivo de ridicularizar a figura do animal enquanto símbolo de autoridade. A Dona Onça se apresenta como poderosa e esperta, mas a própria letra de sua música subverte essa imponência, tornando-a objeto de riso. Além da quebra de expectativa, esses mecanismos responsáveis pelo humor presentes na canção da Onça dialogam com as concepções de grotesco de Bakhtin (2002, p. 22), segundo as quais a deformação e o rebaixamento simbólico operam como estratégias críticas indiretas, expondo falhas morais e sociais por meio do riso. Com isso, a manipulação lúdica da linguagem reforça a dupla dimensão cômica e satírica da cena.

Outro animal apresentado na obra é a galinha, que encarna o estereótipo social da mexeriqueira, cuja principal preocupação é a preservação da "Tradicional Família da Mata" (Henriques, 1969, p.4). As falas da personagem, marcadas pelo uso recorrente da onomatopeia "*có, có, có*", enfatizam seu caráter intrusivo e repetitivo, reforçando tanto o efeito cômico quanto a construção de um tipo social específico, a bisbilhoteira moralista. Essa caracterização remete aos princípios defendidos pela Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP), fundada por Plínio Corrêa de Oliveira, cuja atuação visava preservar valores considerados tradicionais, como a família, a propriedade e a ordem social estabelecida. Por meio da caricatura da galinha, Milson Henriques realiza uma crítica humorística aos indivíduos que, sob a justificativa de proteger valores tradicionais, adotam posturas exageradas e invasivas.

Essa crítica se aprofunda no diálogo entre D. Onça e D. Galinha, quando a primeira alerta sobre a presença do Bicho-Homem, personagem incomum no universo da fábula. Sua entrada em cena produz uma ruptura na dinâmica alegórica que estrutura a peça até então, uma vez que desloca a ação do plano exclusivamente animal para uma esfera mais próxima da realidade social e histórica. Nesse contexto, o Bicho-Homem atua como uma força externa que intervém no universo cênico da floresta, tensionando as relações de poder encenadas ao longo do drama.

Sob uma perspectiva histórica, esse personagem pode ser interpretado como uma representação simbólica dos aparelhos repressivos do Estado durante a ditadura militar. Sua atuação ocorre de maneira abrupta, sem espaço para negociação ou contestação, reproduzindo uma lógica de autoridade fundada na coerção. Assim, a presença do Bicho-Homem amplia a dimensão satírica da obra ao revelar que, acima das disputas internas da floresta, existe uma instância de poder capaz de controlar, julgar e eliminar aqueles que desafiam sua autoridade. Entretanto, D. Galinha desconsidera o perigo:

> D. ONÇA– A senhora desculpe, mas eu estou muito preocupada, sabe? *(mancando)* Eu senti cheiro de bicho-Homem na floresta.
> D. GALINHA *(levantando)* – Ué, e daí? Eu não acho o bicho-homem mau não! Vivo até muito bom com ele, em perfeita harmonia.
> D.ONÇA – Porque a senhora não sabe das intenções dele! Ele te enche a barriga agora *(enfia o dedo na barriga da D. Galinha que se retrai*) para a senhora encher a dele depois! (Henriques, 1969, p.2)

Nesse sentido, o homem armado interrompe os conflitos internos da floresta e se impõe como a instância máxima de poder, diante da qual nenhum dos personagens possui capacidade de reação. A própria advertência de D. Onça – "ele te enche a barriga agora para a senhora encher a dele depois" – antecipa uma relação baseada na exploração e na falsa sensação de proteção. Dessa forma, o Bicho-Homem não apenas reforça a dimensão política da peça, mas também

desloca a sátira para um registro mais sombrio, em que o humor passa a conviver diretamente com a ameaça, a violência e a restrição da liberdade.

Essa interação ilustra como a galinha representa indivíduos que, apesar de opinativos e bisbilhoteiros, permanecem alheios às intenções maliciosas de outros, funcionando como caricatura de comportamentos sociais exagerados, dada à ingenuidade diante de figuras de autoridade ou exploração. No decorrer do diálogo, a D. Onça explica o funcionamento da estrutura social do mundo do bicho-Homem, esclarecendo que a divisão se dá em duas classes: ricos e pobres. O problema apontado por ela é que

> os pobres vivem falando mal dos chamados ricos, mas passam a vida inteira tentando passar para o lado dos ricos. E quando conseguem passar, passam a ter os mesmos defeitos que os ricos possuem e que eles tanto condenavam! (Henriques, 1969, p.2)

Essa fala vai ao encontro do pensamento de Freire (1968), segundo o qual o oprimido, ao ascender socialmente, acaba por adotar os mesmos comportamentos do seu antigo opressor, tornando-se assim um novo opressor, e não um libertador. Isso fica evidente quando D. Onça acrescenta que comer galinhas em dias de semana era uma marca de prestígio social no mundo do bicho-Homem, já que a carne de frango, de forma sugestiva, era consumida esporadicamente pelas camadas populares, provavelmente devido ao custo. Conforme observa a personagem:

> D. ONÇA – É que uma das primeiras manias que os novos ricos passam a ter é comerem a senhora (galinha). E assim que um pobre vai melhorando de situação, os outros pobres começam a se distanciar dele e a fofocar:-Imagine, fulano está ficando rico! Ele até já come galinha em dia de semana (Henriques, 1969, p.2).

Nesse contexto, a cena reforça a crítica social presente na obra, ao salientar como a ascensão econômica altera comportamentos, produzindo distinções e rivalidades entre indivíduos da mesma classe social, enquanto o consumo de alimentos, como a carne de frango, se torna um marcador simbólico de status. Como observa Propp (1992, p. 67), na literatura humorística e satírica, assim como nas artes figurativas, o riso tende a incidir sobre os aspectos mais degradados ou negativos dos animais, justamente porque tais traços permitem a projeção de características humanas igualmente negativas.

Uma crítica que permeia essa obra refere-se à Comissão Julgadora responsável por avaliar a melhor canção do Festival da Bicharada. A D. Galinha já demonstra certa desconfiança quanto à idoneidade da avaliação, insinuando que a D. Onça poderia ter comprado o júri. A presença de uma jurada, Rosa, pertencente ao reino das plantas, na banca avaliadora reforça o caráter satírico e absurdo da situação, explicitando a crítica do autor a práticas de favorecimento, corrupção e arbitrariedade em processos avaliativos, como podemos ver no trecho abaixo:

> [...] Sabe quem faz parte da Comissão Julgadora? Imagine uma flor! Uma mísera Rosa! Imagine desde quando uma Rosa pode julgar música feita por bicho? Rosa não tem nem coração! Com duas bicadas eu acabo com ela! Eu estou querendo até retirar a minha música (Henriques, 1969, p.3).

Em 1968, o Festival Internacional da Canção (FIC) e o Festival da Música Popular Brasileira (MPB) tornaram-se palco de manifestações políticas e culturais, refletindo as tensões sociais da época. Nesses eventos, a censura imposta pelo regime militar frequentemente interferia tanto nas escolhas musicais quanto nos conteúdos apresentados (Jesus, 2015, p. 20). Canções de protesto eram censuradas, alteradas ou desclassificadas, e compositores contrários ao regime eram perseguidos. Um dos exemplos mais emblemáticos foi o de *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, interpretada como um hino de resistência. Apesar da aclamação popular, a canção foi colocada em segundo lugar no Festival Internacional da Canção de 1968, episódio que gerou fortes suspeitas de manipulação e interferência governamental na decisão da banca julgadora.

Nesse sentido, Nogueira (2019) destaca que, às vésperas do AI-5, militares ligados ao policiamento político intervieram na decisão, deixando claro que a música de Vandré não poderia vencer o festival por seu caráter subversivo, o que levou o júri a se submeter à vontade dos interventores.

Outro aspecto explorado na trama da peça é o romance incomum entre a senhorita Gata e Dom Ratão, relação que desafia convenções sociais e morais e subverte a expectativa do chamado "amor impossível" entre personagens situados em posições hierárquicas desiguais. Esse é um tema recorrente em clássicos da literatura ocidental, como *Tristão e Isolda* e *Romeu e Julieta*, bem como em narrativas da cultura popular, como *A Dama e o Vagabundo*. Contudo, ao estabelecer a relação entre D. Ratão e a Gata, Henriques dialoga com essa tradição para, em seguida, invertê-la por meio da sátira: em lugar de um vínculo idealizado e trágico, apresenta-se uma relação afetiva instável e efêmera, que não se sustenta nos moldes do ideal romântico clássico. Essa desconstrução torna-se evidente na reação das demais personagens, cuja surpresa e desaprovação intensificam o efeito cômico e reforçam a dimensão crítica da cena. Logo, a notícia do romance, anunciada pela Galinha à D. Onça, provoca imediato espanto:

> Eu detesto fofoca, meu bico é um túmulo, o que cai aqui, aqui fica enterradinho, juro por esta luz divina, eu detesto me intrometer na vida dos outros, mas toda mata anda comentando que Dom Ratão está de amores com a senhorita.
> ONÇA – Dom Ratão? Namorando a senhorita Gata? Impossível! Não creio! (Henriques, 1969, p.3)

Esse diálogo evidencia o uso da ironia pragmática, isto é, quando o sentido pretendido pelo falante é o inverso do sentido literal, imbuído da exploração do estereótipo da mexeriqueira como forma de criticar o moralismo e a hipocrisia social. Nesse contexto, a galinha atua como narradora indireta e veículo da fofoca, expondo o julgamento da comunidade, enquanto a D. Onça representa o espanto e a incredulidade diante de um comportamento que foge às normas sociais. A situação, ao mesmo tempo cômica e caricatural, retrata questões como a liberdade, o preconceito e os limites impostos pelos valores sociais da época, transformando o romance improvável em metáfora da tensão entre instinto, desejo e convenções morais.

O drama se intensifica quando o casal é confrontado pelas desconfianças do pai da senhorita Gata, que ameaça eliminar qualquer membro da família que se relacione com outro ser que não aquele "dado pela Mãe-Natureza". Essa atitude, aumenta o desespero do casal, ao passo que Dom Ratão oferece um pedacinho de queijo à felina como forma de consolo, enquanto ambos reconhecem a transgressão: "Segundo a tal lei da natureza, nós somos uma aberração".

Com um desfecho típico de um dramalhão, o romance não resiste ao discurso persuasivo de D. Onça, que busca alertar sua prima Gata sobre os perigos de se deixar levar pelo desejo. Por meio de argumentos exagerados e caricaturais, D. Onça expõe de forma cômica os medos e as normas internalizadas: questiona a capacidade de Dom Ratão de proteger e prover, enfatizando o domínio da razão sobre o coração:

> D. ONÇA – Que gosta nada! Você é apenas uma gata independente e revoltada que quer derrubar todas as leis que encontrou só porque não foi você quem as fez. [...]
> D. ONÇA – Sabe prima gata, no fundo o que você tem é vontade de comer este rato. Será que você nunca leu Freud? [...]
> D. ONÇA – Não adianta com o tempo a razão vai vencer o coração. Olhe bem para ele *(vai chegando-se para perto dos dois)*, veja como treme, veja como ele tá apavorado. Isso lá é companheiro que se arranje? Numa situação de perigo. Isso aí que vai te defender? E quando a fome apertar? Isso aí que vai arranjar comida? Ele vai ficar deitadinho na cama e você é quem vai trabalhar!
> D. ONÇA *(continua dirigindo-se a srta. Gata)* – Imagine que delícia deve ser este bracinho tenro, ao alcance dos seus dentes... como deve estar saboroso... *(lambe os beiços exageradamente. Srta. Gata começa a lamber os beiços. Dom Ratão cada vez mais apavorado)*. Olha como ele treme bonito (Henriques, 1969, p.17).

Conforme observamos no trecho acima, a fala de D. Onça mobiliza o verbo "comer" em uma ambiguidade lexical que ultrapassa o plano da predação literal, insinuando uma leitura sexualizada do desejo da Gata. Ao invocar Freud como argumento de autoridade, a personagem reduz o vínculo amoroso a um impulso instintivo, esvaziando sua dimensão afetiva e reinscrevendo a relação no campo do determinismo natural

Outro personagem fundamental para a trama é o Sr. Urubu, descrito na peça como um filósofo que "não liga para a opinião do Bicho-Homem, que teima em menosprezá-lo. Ele sabe que, por mais alto que o Bicho-Homem voe, nunca terá a liberdade de direção do seu voo" (Henriques, 1969, p. 17). A figura do Urubu articula uma reflexão sobre a liberdade e, ao mesmo tempo, a marginalização, diante da visão limitada e preconceituosa dos demais animais. Não apenas por viver na fossa, próximo ao que é morto, mas também por sua cor e seus hábitos, o Sr. Urubu torna-se alvo constante de discriminação, especialmente por parte de D. Galinha, como podemos ver no trecho a seguir:

> D. GALINHA – Absolutamente! Que culpa tem a sociedade se o sr. Urubu aí, nasceu negro? Nós não podemos fazer nada! Ele é que tem que reconhecer o seu papel de inferioridade e não só meter com a gente! E não adianta insistir porque esta lei sempre existiu, é imortal.
> URUBU *(gozador)* – Pois eu já estou cansado de comer os restos mortais de várias coisas imortais! (Henriques, 1969, p.8)

Além de representar a liberdade e o questionamento das convenções, o Sr. Urubu atua como um observador crítico, acompanhando os acontecimentos da floresta com ironia e sagacidade. A ave encarna o arquétipo do marginal ou do "bode expiatório", aquele que é colocado à margem e frequentemente percebido como impuro ou indesejado pela comunidade. Ao sobreviver e triunfar, o urubu inverte as expectativas e mostra que o marginalizado

pode, na verdade, desempenhar uma função simbólica de resistência e subversão, figura do "*underdog*"[5] que acaba sendo o verdadeiro herói em narrativas satíricas ou alegóricas.

No desfecho da peça, os personagens experimentam finais trágicos, próprios do melodrama, em que a justiça e a moral se apresentam de forma paradoxal. D. Galinha, presidente da Liga das Galinhas Honestíssimas, rouba de Dom Ratão a letra da música de D. Onça, garantindo sua vitória no Festival; no entanto, a própria D. Onça pune a usurpadora, ceifando sua vida. Em seguida, em um embate discursivo com o Sr. Urubu, D. Onça tenta justificar seus atos tirânicos com uma lição de moral explícita: "Tem de existir os animais fracos para poderem existirem os fortes, é a lei do mundo. O forte para comer. Os fracos para serem comidos!" (Henriques, 1969, p.17).

A situação foge ao controle com a entrada do homem na floresta, que irrompe como uma força externa de vigilância e controle. Essa figura não se apresenta como sujeito individualizado, mas como manifestação difusa de uma autoridade que intervém de modo abrupto e incontestável, reproduzindo, em chave alegórica, mecanismos de controle associados a contextos ditatoriais. O tiro, seguido de silêncio absoluto, cria uma atmosfera de tensão e suspense que intensifica o grotesco da cena, ao desvelar o choque entre violência, poder e a impotência dos personagens diante de uma ordem que se impõe de fora. A Onça é abatida, e o olhar de desaprovação do homem, acompanhado da fala "*não vale a bala de uma espingarda armada*", expõe a arbitrariedade do poder e a futilidade da violência, revelando um regime de controle que pune, julga e invalida ações sem critérios transparentes, à semelhança das lógicas autoritárias que regulam pela força e pelo medo, e não pela justiça.

O questionamento final – "*Quem sabe quem é o mais forte?*" – desloca o desfecho da ação dramática para o campo da reflexão metafórica sobre o poder, a justiça e a liberdade. Nesse movimento, Henriques mobiliza o grotesco e o humor por meio do desajuste entre a expectativa e o acontecimento cênico, produzindo um efeito de estranhamento que desestabiliza a lógica de força e de superioridade sugerida pela situação dramática. A comicidade emerge da exposição do caráter incongruente e precário do poder, cuja autoridade se revela performática e contingente. Dessa forma, o riso opera como instrumento crítico, ao evidenciar a arbitrariedade das hierarquias e a fragilidade das estruturas de dominação, deslocando o espectador de uma recepção passiva para uma postura reflexiva e consolidando a peça como uma fábula moderna, na qual sátira, traços trágicos e uma dimensão de filosofia social se articulam de modo indissociável.

4 Considerações finais

Animais, não desanimais integra o conjunto de produções teatrais que, em meio à repressão do regime militar brasileiro, recorreram à sátira e ao humor como estratégias de tensionamento estético e político. A peça articula uma crítica dupla: de um lado, expõe alegoricamente a violência, a corrupção e a arbitrariedade que sustentam o poder; de outro, revela a desonestidade e a manipulação presentes no sistema de festivais que, sob o discurso de incentivo cultural, reproduziam práticas excludentes. A investigação evidenciou que a comi-

[5] De acordo com Maciel e Santana (2025, p. 5), o termo *underdog* "refere-se àquele indivíduo ou grupo que, em desvantagem inicial ou subestimado, desafia probabilidades desfavoráveis para alcançar conquistas extraordinárias – conhecido popularmente como 'azarão' ou 'zebra'".

cidade, longe de ocupar posição acessória, constitui o núcleo estruturante da obra. É pela sátira – em sua dimensão ambivalente, ora lúdica, ora corrosiva – que o texto dramatúrgico instaura uma tensão produtiva entre a leveza da fábula e a densidade da crítica social, convertendo-se em instrumento de reflexão e resistência.

Dessa perspectiva, a peça *Animais, não desanimais* é tecida por meio de um conjunto amplo de elementos linguísticos e cênicos que articulam humor e crítica aos valores morais e ao autoritarismo, eixo que orienta os objetivos deste estudo. A leitura aqui empreendida não esgota as múltiplas temáticas abordadas no melodrama, mas constitui uma tentativa de explorar a dramaturgia produzida no Espírito Santo e de inscrever a peça no conjunto de obras que, durante o regime militar, utilizaram o humor como forma de resistência simbólica. Em termos mais amplos, a análise demonstra que o entrelaçamento entre comicidade e crítica social não apenas organiza a arquitetura do texto dramático, mas também reafirma o papel do teatro como espaço de reflexão e contestação a regimes autoritários.

Referências

AMBRÓSIO, A. N.; BUAIZ, A. *O artista Milson Henriques na cultura capixaba:* videodocumentário. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Faculdade Estácio de Sá de Vitória, Vitória, 2009.

AZEVEDO FILHO, D. S. de. *A literatura brasileira contemporânea do Espírito Santo*. 1999. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999. Disponível em: https:// repositorio. unicamp.br/ acervo/detalhe/ 279958. Acesso em: 8 jan. 2026.

BENJAMIN, W. *A origem do drama trágico alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2002.

CID, D. H. K. Multi-Milson-mídia-Henriques: o artista e a cena cultural capixaba nas décadas de 1960-70. *Revista Ágora*, Vitória, n.14, 2011. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/agora/article/view/5022. Acesso em: 11 dez. 2024.

CID, D. H. K. Ensaio geral: a ação da Censura sobre a arte teatral no Espírito Santo durante a Ditadura Militar. *Cadernos do Tempo Presente*, n. 21, p. 84-97, set./out. 2015. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/tempo/article/view/4603/3806. Acesso em: 24 jan. 2026.

CID, D. H. K. *A revolução dos caranguejos:* O Teatro no Espírito Santo durante a Ditadura Militar. Vitória: Cousa, 2015.

CID, D. H. K. *Panorama do teatro no Espírito Santo*. Vitória: SESC Palco Giratório, 2017. Disponível em: https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/72cf1ac6-7580-48e6-97db-bd99a1b1a283/Panorama+do+Teatro+no+Esp%C3%ADrito+Santo++Duilio+Kuster.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=72cf1ac6-7580-48e6-97db-bd99a1b1a283. Acesso em: 14 jan. 2025.

COSTA, R. da; SILVA, M. C. da. Trabalha e Confia: as idades médias capixabas. *In*: AMARAL, C.; LISBÔA, J. (org.). *A historiografia medieval no Brasil:* de 1990 a 2017. Curitiba: Prismas, 2019. p. 281-308. Disponível em: https://www.ricardocosta.com/artigo/trabalha-e-confia-idades-medias-capixabas. Acesso em: 20 jan. 2026.

DIAS, A. Literatura brasileira e dramaturgia nacional: fronteiras e passagens. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v.22, n. 39, 2020.

FERNANDES, M. "Antigamente os animais falavam. Hoje escrevem." *Jornal GGN*, 5 abr. 2013. Disponível em: https://jornalggn.com.br/cultura/frases-de-millor-fernandes/. Acesso em: 20 jan. 2026.

FIGUEIREDO, C. A. A ditadura militar no Brasil e o teatro: memória e resistência da classe artística. *Revista Eletrônica de Ciência Política*, Curitiba, v. 6, n. 2, p. 7-26, jul./dez. 2015. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/politica/article/view/44240. Acesso em: 31 ago. 2025.

GIROUX, S. M. Nô – o nascimento do teatro japonês. *Estudos Japoneses*, v. 8, p. 61-70, 1988.

FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

FRYE, N. *Anatomia da crítica:* quatro ensaios. São Paulo: Cultrix, 2014.

JESUS, M. S. de. *Os festivais de música popular brasileira e a indústria cultural no regime militar*. 2015. Monografia (Licenciatura em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2015.

GAMA FILHO, O. *História do teatro capixaba:* 395 anos. Vitória: Fundação Cultural do Espírito Santo; Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1981.

GOMES, R. M. Um capixaba de Campos. Vitória, [1975?]. Acervo Milson Henriques, caixa 26.

HENRIQUES, M. A. *Animais, não desanimais ou Festival da Bicharada*, 1969.

KAYSER, W. *O Grotesco:* configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LOBATO, M. *Fábulas*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 1922.

MACIEL, R. J. R.; SANTANA, G. F. de. A semiótica do *Underdog*: o *Caminho de Sangue* de Yabuki Joe. *Revista de Estudos da Ásia*, Recife, v. 1, n. 1, p. 1-18, 2025. Disponível em: https://periodicos.ufpe.br/revistas /estudosasia/ article/ view/ 26 53 56. Acesso em: 21 jan. 2025.

NOGUEIRA, A. O dia em que vaiaram a vitória de Chico Buarque: a música de resistência de Vandré e o Festival Internacional da Canção. *Aventuras na História*, São Paulo, 4 abr. 2019. Disponível em: https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/ reportagem /o-dia-em-que-vaiaram-vitoria-de-chico-buarque.phtml. Acesso em: 31 ago. 2025.

PROPP, V. *Comicidade e riso.* São Paulo: Ática, 1992.

RIBEIRO, F. A. O Espírito Santo não respeita seus escritores. *A Gazeta*, 4 jul. 2022. Disponível em: https://www.agazeta.com.br/colunas/francisco-aurelio-ribeiro/o-espirito-santo-nao-respeita-seus-escritores-0722. Acesso em: 24 jan. 2026.

RODRIGUES, V. Perfil poético – para Milson Henriques. *In:* Academia Espírito-Santense de Letras (org.). *Escritores e obras literárias de Vitória*. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2020.

SERVIÇO SOCIAL RURAL. Conselho Regional do Espírito Santo. *Desenvolvimento municipal e níveis de vida no estado do Espírito Santo*. Vitória, 1962.

SOETHE, P. A. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 25, p. 155-175, 2003.

v. 31, n. 3, p. 128–141, 2026
ISSN: 2238-3824 · DOI: 10.35699/2238-3824.2026.64345
Submetido em: 10/02/2026 · Aprovado em: 03/07/2026

caligrama
revista de estudos românicos

A cena e a narrativa como espaços de resistência em *A prova de fogo*, de Consuelo de Castro e *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles

The Stage and the Narrative as Spaces of Resistance in A Prova de Fogo *by Consuelo de Castro and* As Meninas *by Lygia Fagundes Telles*

Lisa Galvão Elisei
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
lisaagalvao@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-5175-3520

Resumo: Objetiva-se realizar uma análise comparada entre a peça teatral *A prova de fogo* (1968), de Consuelo de Castro, e o romance *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, considerando, principalmente, os aspectos de política e resistência diante do endurecimento do regime na Ditadura Militar brasileira (1964-1985), além das especificidades de gênero no mesmo período. As obras, apesar de serem de gêneros distintos, aproximam-se em outros pontos, como: a narrativa intimista, o protagonismo feminino, a ficção como resistência política e os temas considerados contrários a uma visão conservadora de mundo. Ambas as produções trabalham com os aspectos da macro e da micropolítica, permitindo uma visão mais ampla e complexa do que aquela oferecida pela História Oficial que, muitas vezes, ignora vozes menos favorecidas, como as das mulheres. Para essa análise, utilizam-se, principalmente, os estudos de teóricos como Michelle Perrot, Jeanne Marie Gagnebin, Daniel Aarão Reis e Margareth Rago.

Palavras-chave: teatro; literatura; lygia fagundes telles; consuelo de castro.

Abstract: This paper aims to conduct a comparative analysis of the play *A Prova de Fogo* (1968), by Consuelo de Castro, and the novel *As Meninas* (1973), by Lygia Fagundes Telles, with a primary focus on politics and resistance in the context of the intensification of the Brazilian Military Dictatorship (1964–1985). Despite belonging to different artistic genres, the works share

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

several key features, including an intimate narrative style, female protagonism, fiction as a form of political resistance, and the gender-specific challenges faced by their protagonists. Both texts engage with dimensions of macro- and micropolitics, offering a more complex and more nuanced perspective than that provided by Official History, which often marginalizes less privileged voices, particularly those of women. This analysis is grounded mainly in the theoretical contributions of scholars such as Michelle Perrot, Jeanne Marie Gagnebin, Daniel Aarão Reis, and Margareth Rago.

Keywords: theatre; literature; lygia fagundes telles; consuelo de castro.

Diversas formas de arte, como os romances, as peças teatrais, a poesia e o cinema podem surgir como vozes incômodas e oportunidades genuínas para se (re)descobrir a história. De modo geral, a arte pode funcionar como uma espécie de termômetro para os acontecimentos políticos e sociais de um país. Durante a Ditadura Militar brasileira, que se iniciou com o Golpe de 1964 e perdurou até 1985 com a redemocratização, a produção artística, especialmente de cunho político, representou muitas facetas deste período, funcionando, muitas vezes, como denúncia ou "rastro" (Didi-Huberman, 2013). Com frequentes representações na música, no teatro, na literatura e nas artes plásticas, os 21 anos de autoritarismo brasileiro foram muitas vezes analisados e criticados. Ainda assim, o tema não se esgota, renovando-se continuamente na contemporaneidade.

Apesar da distância temporal – hoje, mais de quatro décadas já nos separam do final desse regime – é inegável que a sociedade brasileira ainda não pôde superar completamente a Ditadura. Seja por falta de inscrição, isto é, ausência de reconhecimento do que aconteceu no período, ou por uma espécie de amnésia forçada,[1] o regime militar ainda toca lugares sensíveis. E traz, para os sobreviventes ou para os herdeiros dessa sobrevivência, a ideia de um "passado que não passa" (Seligmann-Silva, 2008), uma dificuldade de superação relacionada à ausência de enfrentamento dos traumas. Segundo o pesquisador Márcio Seligmann-Silva (2008), diante de experiências de brutalidade ou desumanização, as vítimas dessas situações podem experimentar vários tipos de reações ao trauma, sendo uma das mais comuns a impossibilidade de narrá-lo. Essa inviabilização da narração acontece, dentre outros motivos, devido ao trauma tornar proporções tão desumanas que impedem que o sujeito acesse o "simbólico" – espaço no qual também se encontra a linguagem e a capacidade de narração, segundo Jeanne Marie Gagnebin:

[1] Aqui, me refiro a Lei da Anistia: Nº 6.683 de 28 ago. 1979, ainda vigente, que impediu o julgamento e a condenação de dezenas de crimes entre 1964 e 1985.

> Nesse diagnóstico, Benjamin reúne reflexões oriundas de duas proveniências: uma reflexão sobre o desenvolvimento das forças produtivas e da técnica (em particular sua aceleração a serviço da organização capitalista da sociedade) e uma reflexão convergente sobre a memória traumática, sobre a experiência do choque (conceito-chave das análises benjaminianas da lírica de Baudelaire), portanto, sobre a impossibilidade, para a linguagem cotidiana e para a narração tradicional, de assimilar o choque, o trauma, diz Freud na mesma época, porque este, por definição, fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem. (2006, p. 51)

O trauma, portanto, não pode ser transmitido por meio da linguagem comum, do cotidiano. Ao mesmo tempo, também cria uma necessidade quase imperativa de contar o que aconteceu – criando, dessa maneira, uma dualidade contraditória que, apesar disso, é essencial para a superação de eventos de desumanização, como a perseguição de opositores em regimes de exceção, como a Ditadura Militar. Para a historiadora Beatriz Sarlo, "Não há narração sem experiência, mas também não há experiência sem narração: a linguagem liberta o que há de mudo na experiência, redime-a de sua imediaticidade e a converte no comunicável, ou seja, no que é comum." (Sarlo, 2021, p. 19, tradução própria).[2]

Diante desses aspectos, a arte assume um papel imprescindível na cura e na superação desses momentos – ou pelo menos representa uma tentativa de fazê-lo. Ao ficcionalizar momentos de grande opressão ou testemunhos de situações degradantes, o cinema, a literatura e o teatro abrem espaço para que o testemunho do trauma seja viabilizado, ou possível, mesmo diante da impossibilidade da vítima de realizá-lo.

Mesmo com essa dificuldade de inscrição, muitas obras de arte exploram a questão do trauma da Ditadura Militar no Brasil, bem como a dificuldade de superação desse período. Alguns exemplos dessa temática aparecem em produções cinematográficas contemporâneas, como nos filmes *O agente secreto* (2025) e *Ainda estou aqui* (2024); em produções literárias, como nos romances *Depois de tudo tem uma vírgula* (2021) de Elizabeth Cardoso e *Humanos exemplares* (2022) de Juliana Leite; também em peças teatrais, como *Milagre no Brasil* (2024) de Pedro Barroso e *Dora* (2024) de Sara Antunes. Essas ficcionalizações dos crimes cometidos na Ditadura permitem o testemunho daqueles que de fato a viveram – mesmo que falemos aqui de autenticidade, e não de uma verdade propriamente dita, nos termos da pesquisadora Aleida Assman (2011): "não fala-se em verdade, mas em autenticidade" (2011, p. 267).

Diante da evidente necessidade de interpretação desse passado, julgo também ser relevante voltar nosso olhar para obras escritas nos momentos de maior força do regime, e observar como essas obras resistiram em seus momentos de publicação, e hoje funcionam como arte e como documento de memória desses períodos. Dessa forma, no presente artigo, busco analisar as interligações entre duas produções artísticas de formatos distintos: o romance *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles,[3] e a peça teatral *A prova de fogo* (1968),

---

[2] "No hay narración sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez y la convierte en lo comunicable, es decir lo común."

[3] Lygia Fagundes Telles (1918-2022) foi uma das mais destacadas autoras brasileiras, conhecida por seus romances, contos, livros infantis e toda uma extensíssima obra, com títulos como: *Verão no aquário* (1964), *Seminário dos ratos* (1998) e *As horas nuas* (1989). Lygia Fagundes Telles ousou ao escrever sobre temas polêmicos e ficcionalizar diversos momentos da história do país. Ganhou inúmeros prêmios literários e ocupou a 16° cadeira da Academia Brasileira de Letras.

de Consuelo de Castro,[4] analisando aproximações e distanciamentos entre elas, além de reiterar a importância dessas autoras ainda hoje. As obras se conectam em muitos pontos e a comparação entre elas permite uma visão mais ampla e menos usual do período político em que foram realizadas. A escrita das autoras une a descrição e denúncia política com a ficcionalização da vida íntima que, apesar de menos documental, abre espaço para interpretações que podem escapar a uma noção mais tradicional de História.

Nesse sentido, obras como essas permitem uma abertura de tempo na qual é possível encontrar a resistência ao autoritarismo, ao mesmo tempo em que isso esbarra em aspectos do cotidiano, em especial, na vivência das mulheres em períodos de exceção. Ambas as obras elegem personagens femininas que lidam direta ou indiretamente com a perseguição, mas também com as especificidades do feminino nesses momentos. As violências reservadas para as mulheres, as submissões de gênero e os machismos que não vêm apenas de um lugar político, mas de toda uma sociedade que restringe a liberdade e a autonomia das mulheres.

Além disso, as obras se aproximam por uma questão temporal: Lygia Fagundes Telles e Consuelo de Castro escrevem em um momento de muito fervor político. Naturalmente, em todos os anos de Ditadura, houve momentos de maior enfraquecimento e de fortalecimento do regime. O governo, iniciado em 1964, prosseguiu em uma escalada de autoritarismo que chegou ao seu ponto máximo no ano de 1968. Nesse ano emblemático e marcado pela barbárie, mas também pela resistência, a produção artística não falhou em representar a contradição em que o país se encontrava principalmente nos âmbitos político e moral.

Em 1968, foi implantado o AI-5 ato institucional que fortaleceu e regulamentou a significativa perseguição, repressão e censura que foram impostas a grupos de oposição ao governo – como os movimentos operários e estudantis – e às minorias sociais. Essa opressão não era apenas política, mas também social e moral, uma vez que a ditadura militar buscava seguir e reforçar um padrão moral cristão e conservador. Essa moralização, apesar de ter sido muito valorizada no período, não é criada pelo regime militar, mas vem de uma longa tradição no Brasil. Como aponta o historiador Daniel Aarão Reis:

> [...] Costa e Silva relançou a dinâmica do arbítrio, decretando, em 13 de dezembro de 1968, o Ato Institucional nº 5 (AI-5), fechando os parlamentos por tempo indeterminado, recobrando amplos poderes discricionários e restaurando, de modo inaudito, o estado de exceção, a ditadura.
> Um golpe dentro do golpe.
> A ditadura sem disfarces, escancarada. [...]
> No estado de exceção determinado pelo AI-5, com as margens de liberdade e de críticas políticas reduzidas a zero, era como se estivessem realizando as previsões catastróficas da utopia do impasse. (2014, p. 73-74)

Apesar do endurecimento do moralismo ao qual o Brasil e outros países da América Latina vinham sendo submetidos devido às ideologias das ditaduras militares, era visível o movimento contrário que se fortalecia em outros espaços, em especial da Europa e dos Estados Unidos. Movimentos como o Maio de 68, a contracultura, o movimento hippie, a

[4] Consuelo de Castro (1946-2016) foi uma dramaturga brasileira, conhecida por suas peças: *À flor da pele* (1969), *Caminho de Volta* (1975) e *Último capítulo* (1976). Sua primeira produção, A prova de fogo, foi publicada quando ela tinha apenas 22 anos e era participante ativa do movimento estudantil na Universidade de São Paulo (USP), onde cursava Ciências Sociais. Consuelo de Castro recebeu diversos prêmios por sua produção como dramaturga.

segunda e terceira onda do feminismo e diversos outros protestos subverteram o ideal de comportamentos não apenas mostrando, mas também propondo, uma nova forma de construir e viver o mundo.

A força destes ideais revolucionários não poderiam ser totalmente contidos pela censura. Dessa forma, naturalmente os novos costumes chegaram ao Brasil, ainda que de forma escassa e discreta, afinal, a vigilância ditatorial não permitia a livre circulação de ideias que fossem contrárias à "moral e costumes" propostos pelo governo militar como corretos e desejáveis. Ainda assim, temas como a liberdade sexual e de gênero, a homossexualidade, o uso de drogas, a pílula anticoncepcional e o aborto já eram discutidos e vividos por parte da população, mesmo antes do Golpe de 64 e, portanto, continuaram a circular em determinados espaços, como aponta a historiadora Adrianna Setemy:

> No Brasil, mesmo estando sob a vigência de um Estado autoritário, experimentaram-se as novas tendências comportamentais vindas do exterior, sobretudo das capitais da contracultura (Londres, Nova York) destacando-se os novos padrões de comportamento da juventude, o clima de relaxamento sexual, a experimentação sensorial do corpo, a "revolta lírica" dos hippies, o cinema de Godard, a música dos Beatles, as canções de Bob Dylan e Janis Joplin e a crise na relação entre os gêneros e as gerações. Falar, cantar, ousar na maneira de se vestir e de se comportar se tornaram armas no combate à ordem estabelecida ao mesmo tempo em que se tornavam alvo de perseguição daqueles que associavam qualquer forma de contestação à ordem estabelecida como ameaça subversiva. (2018, p. 179)

Foi também parcialmente por causa desses movimentos (que se fortaleceram nos anos 60, mas cujas raízes teóricas e ideológicas são anteriores) que o país, antes do golpe, vivia uma espécie de *frisson*, um aceleramento de ideias e opiniões que pareciam caminhar para uma revolução de comportamentos e modos de vida, como vinha acontecendo em outros países. Diante dessa expectativa de mudança, a arte também produziu obras que exaltavam essa possibilidade, dando espaço para a experimentação e para a liberdade.

Exemplos desse movimento podem ser recuperados na literatura, com a publicação de obras altamente experimentais, como a poesia concreta de Augusto de Campos e Décio Pignatari, ou a prosa inovadora de João Guimarães Rosa em *Grande Sertão:Veredas* (1956). Euforia que também aparece fortemente no teatro,[5] através do surgimento do Teatro Arena, grupo altamente engajado, e com a produção e apresentação de obras que exploravam temas como a luta de classes, em *Eles não usam black-tie* (1958) de Francesco Guarnieri, e a psicose e a loucura, como em *Vestido de Noiva* (1943) de Nelson Rodrigues. No entanto, esse momento foi fortemente suprimido pela cisão de um Golpe de Estado, em que a empolgação deu lugar a um período de desesperança,[6] mas que, em alguns casos, se tornou também um período

[5] O teatro foi uma das formas de arte mais censuradas e suprimidas pela ditadura, sendo que os principais grupos de teatro foram literalmente fechados no dia seguinte ao golpe. A perseguição era intensa e, mais de uma vez, atores e grupos teatrais chegaram a ser até mesmo agredidos, como é o caso do elenco da peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, acometido pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas), em 1968. Isso porque, em momentos de repressão, essa força do teatro mantém-se e o palco torna-se um dos instrumentos de resistência, uma vez que os espaços cênicos são um ambiente em que há a oportunidade – e possibilidade – de transgressão.

[6] O choque diante do golpe foi especialmente forte para o teatro. Podemos observar os efeitos dessa interrupção de perspectiva nas peças *A mão na luva* (1966) e *Moço em estado de sítio* (1965), ambas de Oduvaldo Vianna Filho.

de grande resistência e tenacidade. Nesse contexto de contraste e choque de ideias, muitas obras foram escritas e publicadas, e não raro censuradas pela ditadura. No caso das obras selecionadas para essa análise, podemos observar como o autoritarismo foi representado e recebido de diferentes maneiras nas manifestações artísticas, como veremos em seguida.

Diante disso, parto para a comparação entre a peça de teatro *A prova de fogo* (1968), da dramaturga Consuelo de Castro, e o romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles (1973). A escolha pelas obras que, apesar de pertencerem a gêneros diferentes, se deu pelo encontro de algumas semelhanças evidentes, como a escolha de temas delicados como o aborto, a liberdade sexual e a politização de estudantes. É interessante também pontuar a especificidade da escrita de mulheres em ambas as obras: tanto Lygia Fagundes Telles quanto Consuelo de Castro unem o relato testemunhal de grandes eventos políticos com situações cotidianas e tipicamente experienciadas por mulheres. As personagens da peça e do romance se alternam em situações que perpassam desde questionamentos existenciais individuais, até ações políticas diretas e concretas.

Essa união de temáticas, que vai do pessoal e íntimo ao coletivo e público, se relaciona com uma nova forma de escrever a História. Para a pesquisadora Michelle Perrot, escrever a história das mulheres – e de outros "excluídos da história" foi um processo tardio, já que a História oficial não considerava as mulheres como sujeitos ativamente transformadores da sociedade. No entanto, com o surgimento da Nova História, no início do século XX, esses sujeitos, antes silenciados, começam a aparecer mais fortemente, na chamada "história vista de baixo" (Perrot, 2006).

Diante dessa mudança de paradigma, temas antes considerados irrelevantes começam a ser considerados para a construção e reconstrução de períodos históricos. Diante disso, podemos considerar que obras de arte que ficcionalizam não só os eventos políticos mais marcantes, mas também situações do cotidiano, contribuem ativamente para construir testemunhos autênticos e verossímeis de situações de desumanização, especialmente aquelas ocorridas em períodos de exceção. Além disso, obras que priorizam temas e abordagens intimistas também permitem observar como traumas e acontecimentos privados atravessam e são atravessados por acontecimentos públicos de grande porte.

As narrativas profundas de Lygia Fagundes Telles e Consuelo de Castro mesclam os eventos totalizantes e públicos – a perseguição, a prisão, a perda da ocupação – com os eventos íntimos que tornam específicas as questões de gênero na vida das personagens, como os abortos e os relacionamentos conturbados. Segundo a historiadora Margareth Rago, esse processo é essencial para a construção de uma História que valorize as vivências femininas:

> As mulheres reivindicam a construção de uma nova linguagem, que revele a marca específica do olhar e da experiência cultural e historicamente constituída de si mesmas. Mais do que a inclusão das mulheres no discurso histórico, trata-se, então, de encontrar as categorias adequadas para conhecer os mundos femininos, para falar das práticas das mulheres no passado e no presente e para propor novas possíveis interpretações inimagináveis na ótica masculina. (Rago, 1998, p. 92)

Ademais, a forte presença de personagens femininas em diversas representações – alienadas, moralistas ou militantes – não reduz a participação dessas mulheres como sujeitos cristalizados em um papel determinado, mas como personagens complexas. Por fim, não

podemos deixar de reconhecer os efeitos externos, isto é, a recepção das obras que, por si só, configuram um aspecto de oposição política e moral e de resistência por meio da arte.

A peça de teatro *A prova de fogo* de Consuelo de Castro, é uma produção dividida em três atos ou quadros, em que um grupo de jovens universitários, membros do movimento estudantil, encontram-se em uma ocupação na faculdade de filosofia da USP, em São Paulo. A peça é fortemente marcada pelos diálogos constantes. As rubricas, por sua vez, servem para entonar e demonstrar gestos, mas, na maioria das vezes, são acompanhadas de falas. O cenário conta com quatro andares do prédio, e demonstra uma atmosfera de caos absoluto; além de muitos elementos panfletários, afinal, toda a peça passa-se durante a ocupação do grupo de estudantes.

O primeiro quadro da peça centra-se em uma série de diálogos, diálogos os quais se organizam em torno de temas políticos e decisões concretas, que precisam ser tomadas em breve. O ambiente é uma assembleia, em que o líder, Zé Freitas, discursa em favor do abandono da ocupação, pois a ameaça da invasão policial era iminente. Zé Freitas tem seus ideais apoiados pelos personagens Fredi e Rosa, um casal burguês que, no contexto da obra, não se interessa efetivamente pelas questões ideológicas ali propostas e parecem estar alocados em um espaço de alienação. O restante da assembleia, liderados pelos jovens Júlia e Cebolinha, são contrários à entrega e defendem a resistência para impedir a tomada do prédio das humanidades, o único que permanece resistindo:

> ZÉ: – Colegas: Peço que mantenham a calma. Tentem não embananar. (*Tumulto*) Temos de decidir já, o que vamos fazer. Torno a repetir, a polícia nos deu um prazo de três dias para evacuar a faculdade. Isso sob pena de repreensão... violenta... (*Tumulto*). (*Ele bate na mesa*). Ou nós evacuamos a ocupação, ou eles nos massacram.
> MÁRIO: – Um aparte, colega.
> ZÉ: – A mesa não permite apartes.
> FERNANDO: – Quem a mesa pensa que é?
> MÁRIO: – Isso é ditadura do colega Freitas! (Castro, 2001, p. 8)

Já no segundo quadro, a peça toma uma perspectiva mais intimista, e podemos acompanhar como os temas políticos e as discordâncias do primeiro quadro são, em menor ou maior instância, influenciadas pelas relações interpessoais das personagens. Julia, Rosa e Zé Freitas, adversários de opinião na assembleia, também se envolvem em um triângulo amoroso em que Júlia está grávida, mas Zé (o pai da criança) não deseja apoiá-la na manutenção da gravidez. O posicionamento de Zé é fortalecido pelo interesse na colega Rosa que, por sua vez, está noiva de Fredi.

Essas questões pessoais, e fortemente emocionais, da trama dividem espaço com as questões políticas, em especial quando o movimento destitui Zé Freitas da liderança e prepara-se para uma passeada. Essa atitude, no entanto, é violentamente contida pela polícia, e resulta na prisão e tortura de Julia, e na morte da personagem Luís. No último quadro, após o momento de maior tensão da peça, retorna à faculdade, prestes a ser invadida, e, dentre as discussões de nível pessoal e político, ocorrem mais repressões que culminam em violências e mortes. A peça, apesar de claramente oposicionista, traz também uma noção interessante de vários aspectos da oposição, que não aparece como puramente heroica, mas também amplamente sujeita a falhas morais e nas táticas de oposição.

Já o romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles é uma obra também ambientada em São Paulo, porém, em um pensionato de freiras onde vivem três amigas: Lia, Lorena e Ana Clara. A narrativa se constrói através do fluxo de consciência que passa pela narração de cada uma das três, sem demarcações óbvias de narrativa. Lia é uma militante da oposição da ditadura, estando sempre envolvida com os atos do movimento e, por isso, atrasada no curso de Ciências Sociais. No momento da narrativa, vive grande apreensão devido à prisão do namorado Miguel, companheiro de luta, mas com quem também deseja viver um amor tipicamente romântico, o que a faz entrar em contradição dentro de suas próprias ideias: "— Pegar em carabina, pode. Casar, *verboten*. É isso?" (Telles, 1973, p. 116).

Lorena é uma jovem burguesa, que, sem grandes preocupações financeiras ou intelectuais, cursa psicologia, mas sem muita paixão pelo curso ou expectativa de atuação na área. Ocupa os dias em preocupações existenciais relativas à sua sexualidade, lembranças do passado familiar conturbado e os problemas das amigas, a quem serve de confidente e socorro financeiro. Por fim, temos a confusa narrativa de Ana Clara, personagem que vive em delírio, devido ao abuso de álcool e drogas, mas também por causa dos traumas que carrega desde a infância, por ter sofrido recorrentes abusos sexuais.

A narrativa de Ana é marcante e evidente devido seu constante desatino. A personagem demonstra alienação política, e preocupa-se muito com a aparência, o total oposto de Lia, que, mergulhada em discursos feministas radicais, acredita que as preocupações das amigas são fúteis e desnecessárias. No fim dos três dias de narração, em que a faculdade das jovens estava em greve, Lia parte em exílio para a Argélia, esperando encontrar o namorado. Lorena retorna – ou pretende retornar – à casa da mãe, e Ana Clara morre de overdose no quartinho do pensionato. Cada uma das meninas que têm seu destino transformado naqueles três dias aparentemente comuns representa um tipo diferente de jovens durante a ditadura: a militante, a burguesa e a alienada.

Diante dessa breve apresentação, podemos observar que as obras *A prova de fogo* e *As meninas* tem uma série de momentos de aproximação: ambas as produções ambientam-se no período entre 1968 e 1970,[7] na cidade de São Paulo, são ligadas ao ambiente universitário e ao movimento estudantil e possuem, simultaneamente, figuras representativas da burguesia (Fredi e Rosa em *A prova de fogo*; Lorena em *As meninas*) e da oposição ao governo (quase todos os personagens da peça de Consuelo de Castro; e Lia, no romance de Lygia Fagundes Telles).

Tratam, também, de temas políticos como a tortura e a perseguição de estudantes na ditadura, incluindo descrições ou representações gráficas dos eventos de desumanização aos quais opositores foram submetidos. Um outro aspecto notável de aproximação, é o tempo da narração – tanto a narrativa de *As meninas* quanto a de *A prova de fogo* acontecem em apenas três dias, e tem fins trágicos para alguns personagens: Vilma, Luís e Julia na peça; e Ana Clara no romance.

As duas produções passam por temas delicados como o sexo, o aborto e as relações amorosas e de amizade em contextos de exceção. Além disso, os temas do intimismo, da vida cotidiana e questões interpessoais e familiares estão presentes nas duas produções, e se misturam às atividades públicas das personagens. Esses temas da vida cotidiana são recorrentes

[7] Apesar do romance de Lygia Fagundes Telles ter sido publicado em 1973, uma sutil referência ao sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick, ocorrido no Rio de Janeiro, permite a localização da obra como temporalmente anterior à sua publicação. Mais informações disponíveis em: SEQUESTRO do embaixador dos Estados Unidos no Brasil em 1969. *Wikipédia*, [s. d.].

na escrita de muitas mulheres, muitas vezes, são tidos como "temas menores", como sustenta Virginia Woolf, em seu ensaio Um teto todo seu (1929). No entanto, é justamente nessas ambientações que mulheres podem contar suas histórias e, assim, acrescentar elementos antes ignorados, permitindo uma ampliação do entendimento sobre determinados momentos políticos. Para a pesquisadora e historiadora Michelle Perrot:

> [...] o relato histórico se organiza em torno dos acontecimentos públicos. Já que a política interior e exterior dos Estados (a diplomacia, as guerras) torna-se essencial, pesquisa-se principalmente os documentos administrativos (crônica do poder). As mulheres, que estão a maior parte do tempo ausentes desses lugares, desaparecem consequentemente do relato histórico. Há, nessa história, uma espécie de encobrimento do âmbito privado e do cotidiano. (1995, p. 14)

Nesse contexto de contradição entre os ideais de liberdade que vêm da contracultura e a repressão moral da ditadura militar, a sexualidade – especialmente a das mulheres – gera uma considerável discussão, uma vez que tanto Lygia Fagundes Telles quanto Consuelo de Castro levam essa temática à exaustão dentro de suas obras, em especial com as personagens Lorena e Rosa. Ambas as personagens são jovens burguesas criadas em ambientes que valorizam e exigem uma ideia de "pureza" e um comportamento sexual contido. Nessa criação, as personagens aprendem e performam um ideal do que é considerado correto, até mesmo como forma de sobrevivência no ambiente em que vivem, como defende Judith Butler (2018, p. 6):

> Assim, como uma estratégia de sobrevivência, o gênero é uma performance que envolve consequências claramente punitivas. A distinção de gênero faz parte da "humanização" dos indivíduos dentro da cultura contemporânea; assim, quem não efetua a sua distinção de gênero de modo adequado é regularmente punido.

No entanto, ao saírem do ambiente familiar e entrarem em contato com ideias de liberdade sexual, notadamente na Universidade, as jovens entram em contradição entre a tradição familiar e as novas ideias as quais são expostas. Em *As meninas*, esse impasse é muito claro na vida de Lorena, que lida com uma criação conservadora, ao mesmo tempo que sente curiosidade pelas vidas ativas das amigas: "'O tesouro de uma moça é a virgindade', ouvi mãezinha dizer mais de uma vez às mocinhas que trabalhavam na casa da fazenda" (Telles, 1973, p. 141).

Já a personagem Rosa, em *À prova de fogo*, passa por questionamentos parecidos, pressionada por Zé Freitas:

> ZÉ: Você vai ter que largar esse negócio reacionário de ser virgem. É preconceito ridículo. Fora de moda. (*Pausa. Ela está tensa*). Como é? Resolveu?
> [...]
> ROSA: (*Decidida*) E se minha família souber, um dia? E o frei Marcílio, que me confessava todo domingo? Nunca... Eu não posso largar tudo de uma hora para outra. (Castro, 2001, p. 40)

A memória dos conselhos da mãe, para Lorena e a relação com o sacerdote, para Rosa, parecem funcionar como um dispositivo de "vigilância" sobre seus corpos (Foucault, 1983), mesmo que as personagens já vivessem em outro contexto, aparentemente menos opressor. Além disso, as personagens lidam com relacionamentos socialmente condenáveis ou problemáticos: Rosa é noiva de outro rapaz, um burguês como ela, e M.N, o interesse romântico de Lorena, é um homem casado. A existência dessas relações conturbadas alimenta ainda mais o sentimento de culpa das personagens, o que as distanciam do idealismo projetado nelas desde a infância.

Outra questão amplamente discutida é o tema do aborto: Lygia Fagundes Telles e Consuelo de Castro exploram o tema altamente polêmico no período ditatorial – no qual o termo "aborto" foi deliberadamente omitido – e ainda nos dias de hoje. Segundo a socióloga Lucila Scavone (2008, p. 676):

> Em meados da década de 1970, o feminismo brasileiro já tinha uma posição política sobre o aborto fundamentada no princípio do direito individual. Ao contornar demandas abertas pelo direito ao aborto, as feministas costumavam substituí-las por fórmulas gerais, tais como "direito de decidir pelo número de filhos desejados", "direito de conhecer e decidir sobre seu próprio corpo", entre outras. Sempre é bom lembrar que a negociação também era feita entre as próprias feministas, pois havia aquelas que, ligadas aos partidos de esquerda ortodoxos, não aceitavam enfatizar a questão do aborto.

Diante disso, podemos constatar a relevância do tema, uma vez que o aborto não era um consenso nem mesmo entre os grupos oposicionistas. Em *À prova de fogo*, o aborto é uma questão que perpassa praticamente toda a peça. A personagem Júlia, grávida de três meses, vive um dilema sobre sua situação: abandonada pelo namorado, que se encanta por Rosa; expulsa de casa pelo pai conservador e sem dinheiro, a jovem encontra-se em uma situação desesperadora, simultaneamente sem meios nem de abortar nem de seguir com a gravidez. Além da situação prática, existe ainda a questão emocional: apesar de tudo, a jovem deseja retomar o relacionamento com o antigo companheiro e pai da criança. Em meio a todos esses conflitos, a ocupação política de oposição se sobressai aos seus problemas pessoais, especialmente no primeiro quadro:

> JÚLIA: Zé. Um dia você vai ter que resolver isto, não é? Você vai ter que resolver isto sim. Eu não aguento mais. O meu pai me botou pra fora de casa. Quando acabar a ocupação eu não vou ter pra onde ir.
> ZÉ: Muito bem. E você quer que eu faça o que? Que eu te compre uma casa? Que eu *case* com você?
> JÚLIA: Não é isso. (*Grita*) Não seja cínico! [...]
> ZÉ: Não tem nada que resolver, Só existe uma solução: o aborto. E isto eu estou te dizendo há três meses. Você não quis. Te dei até dinheiro. Agora estou duro. Só se a Rosa te emprestar. Ela tem. (Castro, 2001, p. 28)

Essas condições extremamente desfavoráveis criam uma espiral trágica de acontecimentos, que acabam resultando no aborto, afinal, involuntário: após a passeata, Julia é presa e torturada, o que resulta na perda gestacional e possivelmente, em sua própria morte. O aborto de Julia – inseguro, violento, desrespeitoso – expõe uma grave falha moral da própria

ditadura: o mesmo regime que impedia a realização do procedimento de forma segura, por motivos morais, também provocava deliberadamente o aborto das mulheres que considerava inadequadas ou ameaçadoras, como defendem Ana Laura de Morais e Kaillany Batista (2025, p. 220-221):

> [...] a ditadura militar operou um discurso moralizante sobre o aborto que, em sua superfície, defendia a sacralidade da vida e a preservação familiar. No entanto, uma análise mais profunda revela a hipocrisia intrínseca dessa narrativa quando confrontada com as práticas de violência estatal. Para o Estado, a reprodução de certos corpos – aqueles associados à dissidência política, ao comunismo, à "ameaça subversiva" – representava uma extensão do inimigo a ser combatido. O corpo feminino mais uma vez se apresenta como um campo de batalha [...]

Já em *As meninas*, a temática do aborto é menos reveladora durante a narrativa. Quem realiza o procedimento é Ana Clara,[8] grávida do namorado Max, e sem nenhuma intenção ou perspectiva de continuar com a gravidez. A descrição é mais discreta, mencionam-se pouquíssimas vezes a palavra aborto. Lorena acompanha a amiga:

> 'Lena, me dá sua mão', pediu Ana Clara. Deu-lhe a mão, constrangida: sabia que ela transpirava demais na mão e tinha horror de suor. Um suor frio como a sala, frio como a luz do holofote. Na estreita faixa entre o gorro e a máscara, os olhos do médico eram frios. (Telles, 1973, p. 46).

No caso do romance, os meios financeiros viabilizados pela personagem Lorena permitiram que os abortos de Ana Clara fossem bem sucedidos, apesar da proibição e dos receios morais.

Além das aproximações no quesito ficcional, ambas as obras têm aspectos históricos incluídos na ficção. *A prova de fogo* traz esse viés histórico de forma mais nítida. Tanto, que segundo Arantes, a peça de Consuelo de Castro é frequentemente mencionada como teatro-documento: "Assim, termos como 'documento' e 'relato jornalístico', [...] são favoráveis na consideração política dos momentos iniciais na dramaturgia de Consuelo de Castro" (2022, p. 38). Na peça, a ocupação da USP, bem como a batalha da rua Maria Antônia, são eventos históricos incluídos na peça:

> *Prova de fogo* escrita em 1968, antes do decreto do AI5, aborda o movimento estudantil, traz o embate de estudantes contra a polícia e retrata a ocupação do prédio universitário do curso de Filosofia da USP. Ou seja, o texto alocado em solo histórico é um registro brasileiro, pois destaca ações políticas, reinvindicações estudantis e também acrescenta um diálogo com os movimentos de mulheres. (Arantes, 2022, p. 38)

Além disso, para Sábato Magaldi (2001), no prefácio da edição aqui referida, aponta: "*À prova de fogo* é um dos mais verdadeiros e importantes documentos do país. Quem desejar entender, no futuro, o que se passou no Brasil de 1964 a 1968 precisará tomar conhecimento da peça. E ela não ilumina apenas um período, mas todo um processo" (Magaldi, 2001, p. 11).

---

[8] Há a referência a mais de um aborto durante a narrativa, ainda que apenas um tenha sido mais especificado: "Amparei-a nos pilequinhos, segurei sua mão nos abortos, emprestei-lhe milhares de coisas e a metade nem voltou" (TELLES, 1973, p. 45)

Já no romance, Lygia Fagundes Telles faz menção ao regime e aos eventos históricos de forma mais vaga. Apesar disso, a atmosfera de medo, a greve da universidade e o constante temor de Lia perpassam toda a narrativa, dando um tom de vigilância e insegurança. Logo no início do enredo, a personagem Lorena menciona o temor que sente pela amiga Lia, envolvida em atividades da oposição: "Está furiosa comigo, ai meu Pai. Mudou tanto, coitadinha. Quer dizer que Miguel continua preso? E aquele japonês? E Gigi? E outros, estão caindo quase todos, que loucura. E se de repente ela?" (Telles, 1973, p. 14)

A narrativa tem como principal referência concreta a fatos políticos da época os sequestros dos embaixadores Charles Burke Elbrick e Ehrenfried von Holleben,[9] fundindo os eventos históricos com a narrativa ficcional, ainda que de maneira bastante sutil. O momento de maior denúncia do regime acontece quando a autora inclui, na narrativa ficcional, o registro real de um relato de tortura, que circulava de maneira clandestina:

> Mas já que a senhora falou em violência vou lhe mostrar uma – digo e procuro o depoimento que levei pra mostrar ao Pedro e esqueci. – Quero que ouça o trecho do depoimento de um botânico perante a Justiça, ele ousou distribuir panfletos numa fábrica. Foi preso e levado à caserna policial, ouça aqui o que ele diz, não vou ler tudo: Ali interrogaram-me durante vinte e cinco horas enquanto gritavam, Traidor da pátria, traidor! Nada me foi dado para comer ou beber durante esse tempo. Carregaram-me em seguida para a chamada capela: a câmara de torturas. Iniciou-se ali um cerimonial frequentemente repetido e que durava de três a seis horas cada sessão. (Telles, 1973, p. 57)

Diante dessas comparações, é importante ressaltar que a publicação dessas obras foi não apenas uma produção artística, mas um ato de transgressão, rebeldia e principalmente de coragem, afinal, o momento político era extremamente delicado e vários autores[10] e dramaturgos[11] sofreram intensa repressão por parte do regime.

O romance de Lygia Fagundes Telles, apesar dos temas controversos e da nítida aversão ao momento político, não foi censurado. Segundo a própria autora, isso aconteceu devido à "preguiça" dos censores e por terem considerado o livro tedioso.[12] Alguns estudos apontam também para elementos como o título, que pode ter sido considerado singelo, e os demais temas de forte introspecção, marcas da escrita lygiana. Porém, não devemos desconsiderar que a obra, apesar da ambientação, foi publicada em 1973 e que nesse período a ditadura já começava a passar por um enfraquecimento diante da população.

---

[9] A narrativa não cita diretamente os nomes dos embaixadores sequestrados, mas menciona o medo de Lia ao saber da ação: "— Fico às vezes uma vara com esse grupo. E agora com essa do embaixador, putz. É o medo." (Telles, 1973, p. 94). Além disso, no final da obra, Lia e outros companheiros são exilados para a Argélia, localidade para a qual realmente foram enviados os presos políticos e aliados, em troca do resgate. Mais informações sobre a ocasião em: MEMORIAL DA DEMOCRACIA. 40 são trocados por embaixador alemão. *Memorial da Democracia*, 11 jun. 1970.

[10] Os escritores Darcy Ribeiro, Caio Fernando de Abreu e Carlos Heitor Cony, foram exilados.

[11] Os dramaturgos Augusto Boal e Zé Celso foram exilados. Diversos grupos e pessoas ligadas ao teatro foram perseguidas.

[12] Ver FERNANDES, R. M. V.; SANTOS, T. M. dos. Por que a ditadura militar não censurou "As Meninas"?. *Revista Eletrônica Leopoldianum*. Santos, v. 41, n. 116-8, p.75-97, 2016.

Já a peça de Consuelo de Castro é censurada, possivelmente por ter sido publicada ainda em 1968, momento de grande vigilância e repressão. Além disso, é interessante ressaltar, novamente, a extensa observação dos grupos de teatro pela Ditadura. Os temas políticos e a ousadia da autora fizeram com que *A prova de fogo* fosse a primeira peça completamente censurada, e a obra só pôde ser encenada em 1993.

Nesse sentido, concluo que *A prova de fogo* e *As meninas* são obras que se tornaram marcas da oposição à Ditadura militar por meio da arte e representam, ainda hoje, mais do que objetos culturais de ficção, mas documentos que auxiliam a resgatar a memória desse período de opressão que jamais deve ser esquecido. Em momentos em que a democracia é colocada em jogo, obras como as de Consuelo de Castro e Lygia Fagundes Telles devem ser revisitadas. Além disso, as obras permitem uma aproximação entre literatura e teatro como formas de arte complementares e relevantes.

Referências

ARANTES, M. de O. Teatro documento: uma leitura da dramaturgia *A prova de fogo*, de Consuelo de Castro. *Revista de Literatura, História e Memória*, Paraná, v. 18, n. 32, 2022. DOI: https://doi.org/10.48075/rlhm.v18i32.29646.

ASSMANN, A. *Espaços para a Recordação*: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BRASIL. Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979. Concede anistia e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 28 ago. 1979. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6683.htm. Acesso em: 21 ago. 2026.

BUTLER, J. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de leituras,* n.78, jun. 2018. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2018. Disponível em: https://chaodafeira.com/catalogo/caderno78/. Acesso em: 21 ago. 2026.

CASTRO, C. *A prova de fogo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 105-251.

FERNANDES, R. M. V.; SANTOS, T. M. dos. Por que a ditadura militar não censurou As Meninas? *Revista Eletrônica Leopoldianum*. Santos, v. 41, n. 116-8, p.75-97, 2016. DOI: https://doi.org/10.58422/releo2016.e689.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Petrópolis. Vozes. 1983.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006

MEMORIAL da democracia. 40 são trocados por embaixador alemão (1970). *Memorial da Democracia*, 2017. Disponível em: https://memorialdademocracia.com.br/card/40-sao-trocados-por-embaixador-alemao. Acesso em: 21 ago. 2026.

MORAIS, A. L. B. de; BATISTA, K. A. A doutrina da Segurança Nacional no ventre: o aborto durante a ditadura militar brasileira. *Revista Ñanduty,* Dourados, v. 13, n. 22, p. 204–230, 2025. DOI: https://doi.org/10.30612/nty.v13i22.21080 .

PERROT, Michelle. Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 4, p. 9–28, 2008. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1733. Acesso em: 21 ago. 2026.

PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2006.

RAGO, M. Descobrindo historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 11, p. 89-98 1998. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634465. Acesso em: 21 ago. 2026.

REIS, D. A. *Ditadura e democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

SARLO, B. Relato, historia y memoria. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 24, n. 2, p. 17–32, 2021. DOI: https://doi.org/10.5216/rth.v24i2.71193.

SEQUESTRO do embaixador dos Estados Unidos no Brasil em 1969. *Wikipédia, a enciclopédia livre*, 2022. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sequestro_do_embaixador_dos_Estados_Unidos_no_Brasil_em_1969. Acesso em: 21 ago. 2026

SCAVONE, L. Políticas feministas do aborto. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 440, 2008. DOI: https://doi.org/10.1590/S0104-026X2008000200023.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65–82, 2008. ISSN: 0103-5665. Disponível em: https://www.scielo.br/j/pc/a/5SBM8yKJG5TxK56Zv7FgDXS/?lang=pt Acesso em: 21 ago. 2026

SETEMY, A. C. L. Vigilantes da moral e dos bons costumes: as condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar. *Topoi*: Revista de História, Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, p. 171–197, 2018. DOI: http://dx.doi.org/10.1590/2237-101X01903708.

TELLES, L. F. *As meninas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1973.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1929.

v. 31, n. 3, p. 142–152, 2026
ISSN: 2238-3824 · DOI: 10.35699/2238-3824.2026.61589
Submetido em: 04/09/2025 · Aprovado em: 03/07/2026

caligrama
revista de estudos românicos

Falas que não se ouvem: a incomunicabilidade entre classes na dramaturgia de Jorge Andrade

Voices that Aren't Heard: Incommunicability Between Classes in the Dramaturgy of Jorge Andrade

Hugo Paes
Universidade Estadual de Maringá (UEM)
Maringá | PR | BR
hugo_paes1@hotmail.com
https://orcid.org/0009-0000-2017-3126

Cláudia Bellanda Pegini
Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR) | Curitiba | PR | BR
claudia.pegini@pucpr.br
https://orcid.org/0000-0002-8253-7965

Resumo: Este estudo analisa a peça *A Receita*, de Jorge Andrade, escrita para a *Primeira Feira Paulista de Opinião* (1968), evento marcado pela resistência cultural em meio à repressão da ditadura civil-militar. A obra responde à pergunta "O que pensa você do Brasil hoje?" ao denunciar a brutal desigualdade social e o abismo de comunicação entre as classes. A incomunicabilidade é o eixo dramático central da peça: o embate entre um jovem médico recém-formado e uma família miserável revela não apenas o fracasso da medicina institucional frente à fome e ao abandono, mas também a completa ruptura entre saber técnico e vivência popular. Andrade evidencia a incapacidade da elite em compreender e dialogar com a realidade dos marginalizados, denunciando o despreparo dos profissionais formados dentro de sistemas excludentes. A participação de Andrade na *Feira*, ainda que inusitada, reforça o teatro como ferramenta de denúncia e reflexão sobre as injustiças sociais, sendo *A Receita* (1968) um potente retrato das contradições brasileiras e da urgência de escuta diante da exclusão estrutural.

Palavras-chave: incomunicabilidade; teatro político; Jorge Andrade; desigualdade; resistência cultural.

Abstract: This study analyzes the play *A Receita* (1968) (The Prescription), by Jorge Andrade, written for the *Primeira Feira Paulista de Opinião* (First São Paulo Opinion Fair, 1968), an event marked by cultural resistance amid the repression of the civil-military dictatorship. The work responds to the question "What do you think of Brazil today?" by denouncing the brutal social inequality and the communication gap between classes.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Incommunicability is the central dramatic axis of the play: the clash between a young newly graduated doctor and a destitute family reveals not only the failure of institutional medicine in the face of hunger and neglect, but also the complete rupture between technical knowledge and popular experience. Andrade exposes the inability of the elite to understand and engage with the reality of the marginalized, denouncing the unpreparedness of professionals trained within exclusionary systems. Andrade's participation in the *Feira*, though unusual, reinforces theater as a tool for denouncing and reflecting upon social injustices, with *A Receita* (1968) standing as a powerful portrait of Brazilian contradictions and the urgent need to listen in the face of structural exclusion.

Keywords: incommunicability; political theater; Jorge Andrade; inequality; cultural resistance.

1 Introdução

A partir da segunda metade da década de 1950, o teatro brasileiro passou por profundas transformações ao incorporar, de forma mais incisiva, temas sociais e retratar a realidade nacional nos palcos. Esse movimento artístico se intensificou em um contexto marcado por acelerado crescimento urbano, expansão educacional, incentivo à industrialização e a construção de Brasília, enquanto persistiam estruturas sociais excludentes, oriundas de um passado colonial e aristocrático. Nesse cenário de contradições, o teatro assumiu papel relevante ao dar visibilidade às tensões sociais vividas por diferentes camadas da população brasileira.

Nos anos 1960, esse teatro de cunho crítico e social ganhou ainda mais fôlego, mesmo diante da instauração do regime civil-militar em 1964 e da crescente censura às manifestações artísticas. Entre 1967 e 68, obras de forte teor político desafiaram abertamente o sistema, até que o Ato Institucional nº 5 (AI-5), decretado em dezembro de 1968, impôs um cerceamento radical à liberdade de expressão.

Inserido nesse contexto histórico e cultural, o dramaturgo Jorge Andrade (1922 – 1983) destacou-se por abordar, em suas obras, questões centrais da realidade brasileira. A presente pesquisa propõe uma análise crítica e filosófica da peça A Receita (1968), buscando compreender como o texto dramatiza as tensões sociais do período, os reflexos da censura imposta pelo regime autoritário e a participação do autor na Primeira Feira Paulista de Opinião – um evento artístico-político, que ocorreu em junho de 1968, promovido pelo Teatro de Arena, em São Paulo.

Este estudo visa contribuir para a compreensão crítica do teatro brasileiro, especialmente aquele de caráter político, que desempenhou papel fundamental na resistência cultural durante a ditadura civil-militar. Como destacam Adorno e Horkheimer, a sociedade de

massas tende a silenciar o potencial crítico do indivíduo; diante disso, o teatro engajado busca justamente reativar esse pensamento, ainda que também esteja sujeito à lógica da indústria cultural e suas contradições.

Ao analisar uma peça pouco explorada da obra de Jorge Andrade, este artigo busca valorizar uma produção artística relevante tanto no plano político quanto no estético. A participação do dramaturgo em eventos de enfrentamento coletivo, como a *Feira*, evidencia o papel ativo da arte nas disputas ideológicas da época. A estrutura do artigo contempla os objetivos da pesquisa, os materiais e métodos empregados, os resultados obtidos, a discussão crítica e, por fim, as considerações finais que consolidam as contribuições do estudo.

2 Breve panorama histórico do teatro brasileiro e sua politização

Por volta de 1948, dois acontecimentos marcaram uma importante fase no teatro brasileiro: a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da Escola de Arte Dramática (EAD). Esses marcos inauguraram um salto qualitativo na cena teatral do país, como relata Boal (1959) em sua análise sobre o desenvolvimento do teatro nacional. O autor propõe uma divisão em três períodos distintos: 1) teatro alienado; 2) teatro simplesmente brasileiro; e 3) teatro popular.

Segundo Boal (1959), o teatro alienado, que predominou antes da fundação do TBC, era caracterizado por gêneros como a "chanchada" e o "melodrama", cuja função principal era gerar lucro e publicidade para empresários ou artistas. Com a criação do TBC por um grupo da elite paulista, em 1948, surgiu o desejo de implementar no Brasil uma dramaturgia semelhante àquela praticada nas grandes capitais europeias. Diretores estrangeiros passaram a encenar peças baseadas em padrões estéticos e sociais que não correspondiam à realidade brasileira. Como afirma Boal (1959), "esses diretores deram pouca importância para o teatro, uma vez que aquilo que era encenado na Europa não poderia ser encenado no Brasil, dadas realidades e público tão distintos". Apesar das críticas dirigidas ao modelo teatral inicialmente adotado pelo TBC, Boal (1959) reconhece que sua criação teve papel fundamental no processo de tomada de consciência cultural no país, pois "foi a partir do TBC que o teatro passou a compor o campo da arte".

A segunda fase, denominada por Boal (1959) como teatro simplesmente brasileiro, é marcada pela busca de uma forma mais autêntica de fazer teatro, voltada aos interesses da burguesia inferior. Essa fase é caracterizada pela ampliação do público, que passou a incluir desde a alta burguesia até a classe média. No entanto, Boal observa que "a busca do público ao teatro se dava pelas emoções e não pelas ideias", o que evidencia o caráter ainda não politizado desse momento.

O Teatro de Arena insere-se nessa fase, também chamada de nacionalização do teatro, em que diretores buscavam imprimir características brasileiras às encenações, abordando temas como o cotidiano, a religião e o futebol. Boal (1959) afirma que, com esse modelo, seria possível "atingir outras classes sociais e, assim, um alargamento da plateia". Essa proposta de teatro mais autêntico gerou satisfação tanto para a burguesia que o reivindicava, quanto para as camadas populares, que posteriormente passaram a reclamar um teatro próprio, voltado às suas vivências sociais.

Na terceira e última fase do teatro brasileiro, o teatro popular, ocorre uma mudança significativa na composição do público: os operários começam a ocupar os espaços teatrais. Esse novo movimento amplia o repertório das produções, já que os autores passam a retratar as condições sociais do país, dando origem ao chamado teatro operário e, posteriormente, ao teatro político. Conforme destaca Napolitano:

> os dramas teatrais, letras de canções e diálogos fílmicos eram parte fundamental na expressão de uma consciência que buscava compreender as razões da derrota de 1964 e reiterar o primado da resistência como vocação central das artes engajadas (2017, p. 112).

O Teatro de Arena (TA), de São Paulo, inicia suas atividades em 1953. Em 1956, após retornar dos Estados Unidos, Augusto Boal passa a integrar o grupo, que contava também com o Teatro Paulista dos Estudantes (TPE). Destacam-se nesse contexto Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, que tiveram papel essencial na politização do teatro paulista (Betti, 2013).

No final da década de 1960, o embate entre os órgãos de censura do governo civil-militar e os agentes do teatro crítico se intensifica. Com o golpe de 1964, o teatro brasileiro passa a sofrer forte repressão. Após o AI-5, em dezembro de 1968, a situação se agrava: ocorre a diminuição na produção de novas peças, resultado direto da censura e da perseguição aos artistas ligados ao teatro engajado.

A arte de resistência que se estabeleceu nesse período, contudo, não teve um alcance imediato. Como aponta Boal, os espectadores continuavam sendo, majoritariamente, da burguesia, o que impunha limites à efetividade da arte engajada. Dessa forma, surge a necessidade de uma espécie de "pedagogia política", voltada a ampliar o alcance da resistência artística e incluir novas camadas sociais no processo de conscientização. Como sublinha Napolitano "ampliar o espaço da arte engajada e seu impacto na vida pública, entendida como veículo de conscientização das massas." (2017, p. 117)

Esse processo de conscientização, contudo, foi interrompido pela conjuntura política repressiva do final dos anos 1960. O endurecimento do regime levou ao exílio de figuras centrais do teatro político, como o próprio Augusto Boal. Ainda assim, a proposta de um teatro voltado à crítica social e à transformação política permaneceu como legado importante daquele período, consolidando o teatro como um instrumento fundamental de resistência e reflexão na história cultural brasileira.

2.1 A Primeira Feira Paulista de Opinião: arte, resistência e censura

No emblemático ano de 1968, São Paulo sediou um dos eventos mais significativos da história do teatro político brasileiro, realizada no Teatro de Arena sob a direção de Augusto Boal, o evento, de caráter multiartístico, representou uma tentativa concreta de romper com a profunda crise estética, econômica e política que assolava o país e o movimento cultural naquele contexto. Como destacado por Carvalho, a Feira foi "um dos acontecimentos mais importantes da história do teatro político no país" (2014, p. 201), e seu surgimento simbolizou uma busca por renovação e retomada do diálogo crítico com a sociedade. A proposta inicial partiu de Lauro César Muniz, – importante dramaturgo da resistência teatral da época e autor

de diversas peças censuradas pelo regime e que contribuiu para o evento com a peça *O Líder* (1968) – que idealizou a montagem de um panorama teatral que refletisse os acontecimentos do Brasil em 1968. O objetivo era reestabelecer o diálogo social e político que existia nas apresentações teatrais antes da ascensão do regime militar. Com esse intuito, Muniz convidou Augusto Boal para dirigir o espetáculo.

O evento contou com a participação de diversos artistas e abarcou múltiplas linguagens. Foram encenadas 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; *A lua muito pequena* e *A caminhada perigosa*, de Augusto Boal. Além disso, a Feira incluiu intermezzos musicais de nomes como Ary Toledo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sérgio Ricardo e Edu Lobo, bem como a colaboração de diversos artistas plásticos (Matsunaga, 2022).

A diversidade de expressões artísticas e a estrutura em formato de "feira" – entendida como uma exposição de ideias e obras – foram impulsionadas por uma provocação central: "O que pensa você do Brasil hoje?". Essa pergunta funcionou como um chamado à classe artística, instigando-a a reagir, por meio da criação, contra os abusos da censura e o silenciamento imposto pelo regime autoritário. Cada obra apresentada abordava aspectos distintos da realidade nacional. Boal descreve a contribuição de cada artista:

> Lauro escreveu a história de um pescador preso por ser alfabetizado; único em sua praia que sabia ler, subversivo: ler, pra quê? Andrade, sobre doença no campo e falta de medicina; Guarnieri, sobre os meios de comunicação e seu poder deletério; Plínio, sobre coronéis vestidos de gorilas censurando sua peça, defecando e limpando-se com as páginas censuradas; Bráulio, parábola sobre a parte podre da burguesia; a mim, diretor, coube encerrar o evento com uma collage de textos sobre Guevara: Cortázar, Neruda. Exortação! Compositores, cada qual fez sua canção (2016, p. 257-258).

O conteúdo crítico e provocador das obras atraiu a atenção imediata dos órgãos de censura. O texto completo do evento, com 80 páginas, foi submetido à análise oficial, resultando na censura de 65 páginas e liberação de apenas 15. Esse episódio teve grande impacto entre os participantes. Segundo Boal (2016), o ato de censura feriu profundamente todos os artistas envolvidos, já que o texto levava a assinatura coletiva e não apenas da direção. Ele enfatiza que esse acontecimento contribuiu para despertar a consciência política até mesmo de artistas que, até então, acreditavam que a denúncia da repressão era exagerada: "Era exagero nosso. Agora, éramos todos nós!" (Boal, 2016, p. 258).

No dia da estreia, o teatro presenciou um momento singular de solidariedade e mobilização coletiva. Boal (2016, p. 259) relata que os artistas da cidade decretaram greve e se reuniram no Teatro de Arena em apoio à Feira. A mobilização envolveu uma ampla gama de representantes do setor cultural: "Poetas, radialistas, escritores, intelectuais, cinema, teatro e TV, plásticos, músicos, bailarinos, gente de circo e de ópera, jornalistas, profissionais e amadores, professores e alunos, não faltou ninguém".

O comparecimento em massa à estreia consolidou a *Primeira Feira Paulista de Opinião* como um marco da arte de resistência. O evento demonstrou que, mesmo sob intensa repressão, a arte era capaz de se insurgir contra a censura e de reunir diferentes setores em torno de um projeto político-cultural coletivo, afirmando a potência do teatro e da arte como instrumentos de denúncia e conscientização.

3. Análise da peça *A Receita* (1968), de Jorge Andrade

Na montagem da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, a peça *A Receita (1968)*, de Jorge Andrade, sucede a canção *Espiral*, de Sérgio Ricardo, no início do segundo ato. A posição da peça na estrutura do espetáculo coletivo não é irrelevante: inserida em um contexto de teatro de resistência, a obra dialoga diretamente com questões sociais urgentes. O próprio título "A Receita" sugere precisão, objetividade e solução. Uma receita, em princípio, organiza procedimentos e aponta caminhos seguros para a cura. No entanto, ao longo da encenação, essa promessa de clareza é desmontada. A prescrição médica, longe de solucionar o problema, torna-se símbolo de desencontro, evidenciando a distância entre o saber técnico e as condições concretas de quem deveria dele se beneficiar.

As rubricas iniciais situam o espectador no universo material da família retratada: "Sala de casa de pau a pique. Cortinas gastas e coloridas sugerindo portas, pote de barro, folhinhas pelas paredes e muitos quadros de santos, enfeitados com flores de papel. No canto da sala, a cama de Devair" (Andrade, 2016, p. 139). A descrição ambienta a ação, e constrói visualmente um espaço de precariedade. A casa simples, os enfeites improvisados, a religiosidade marcada nas paredes e a cama do doente ocupando lugar central revelam uma vida organizada em torno da sobrevivência imediata e da fé.

A família é composta por Chico Filisbino, pai alcoólatra que compromete os parcos recursos trocando alimento por cachaça; Jovina, mãe que sustenta emocionalmente o grupo e cuida de oito filhos; Devair, o primogênito e principal provedor, cujo trabalho na lavoura garante a subsistência; Jupira, a filha que fugiu e se prostituiu para auxiliar economicamente a casa e que, possivelmente, vive uma relação incestuosa com o pai, carrega sobre si o estigma moral da comunidade; Iranides, o filho cuja inércia o torna mera testemunha passiva da ruína do próprio lar; Carlinda, acometida por crises convulsivas; e o médico Marcelo, recém-formado, que entra em contato com uma realidade social para a qual sua formação não o preparou.

A cena inicial já explicita as tensões:

> Marcelo, sentado, escreve a receita sobre sua perna. [...] Devair, deitado e imóvel, solta gemidos abafados pela colcha. Carlinda, sentada ao pé da cama [...]. Jupira está sentada em um canto. Chico, sentado e de cabeça baixa, olha fixamente para o chão. Jovina [...] tenta ver o que Marcelo escreve, embalando o filho [...]. Iranides, parado à porta, observa curioso (Andrade, 2016, p. 139-140).

O médico escreve, a família observa. A imagem sintetiza a assimetria de poder e conhecimento. A escrita da receita – ato técnico, objetivo – contrasta com a ansiedade silenciosa dos demais. A incomunicabilidade instala-se desde o primeiro diálogo entre Jovina e Marcelo:

> JOVINA – Tudo isto, doutor?
> MARCELO – Tudo isto o quê?
> JOVINA – O senhor não para mais de rabiscar [...]
> MARCELO – Seu filho tem necessidade de boa alimentação. É por isso que a receita é grande. [...] Há algum rio aqui perto? [...]
> MARCELO – Não é piscoso?
> JOVINA – Que é isso, doutor? (Andrade, 2016, p. 141).

A linguagem técnica não cumpre função esclarecedora, na verdade, reforça o distanciamento. O mesmo ocorre quando Marcelo explica o que são proteínas:

> MARCELO – Proteínas? Compostos orgânicos de carbono, nitrogênio, oxigênio e hidrogênio, que constituem o principal componente dos organismos vivos.
> JOVINA – ? (Andrade, 2016, p. 144).

A resposta muda não é apenas um recurso cômico; é a materialização do abismo entre universos culturais. A linguagem científica, descolada das condições concretas da família, converte-se em instrumento de exclusão. O médico fala; a mãe não compreende; o diálogo não se estabelece.

Além da barreira linguística, a precariedade material inviabiliza qualquer tratamento. Jovina expõe a fragilidade da economia doméstica: "Acontece, doutor, que justo agora eu butei as galinha pra chocar. A gente carece de ter frango. É o que garante as dispezinhas" (Andrade, 2016, p. 143). A alimentação recomendada, os medicamentos prescritos e o repouso indicado esbarram na necessidade imediata de trabalhar para comer. Quando Marcelo afirma que Devair não pode continuar trabalhando sob risco de gangrena, a mãe responde: "Sou eu, doutor. Sou eu que tenho que fazer tudo. Eu e o meu filho Devair... [...] E a gente precisa trabalhar... com estrepe ou sem estrepe" (Andrade, 2016, p. 147). A fala revela uma lógica imposta pela pobreza: o corpo adoece, mas não pode parar. O trabalho é condição de sobrevivência, ainda que custe a própria integridade física. A ciência, isolada de políticas públicas e de suporte social, mostra-se insuficiente.

A situação de Carlinda amplia essa crítica. Suas crises convulsivas são interpretadas pela mãe como manifestação sobrenatural: "já nasceu boba" (Andrade, 2016, p. 147-148). Marcelo tenta explicar: "São convulsões provocadas por doença nervosa. Fáceis de serem controladas" (Andrade, 2016, p. 149). Contudo, novamente, a racionalidade médica não encontra ressonância. Não se trata apenas de ignorância, mas de ausência histórica de acesso à informação e ao cuidado.

O confronto entre fé e ciência intensifica-se quando Jovina afirma que a cura depende de Deus – "é das vontade dele" (Andrade, 2016, p. 153). Marcelo, frustrado, revela sua própria crise: "Parece mesmo que eu vivia em outro mundo. [...] Parece que estudamos... para tratar de um outro povo" (Andrade, 2016, p. 154). A consciência de sua alienação desestabiliza o personagem. Ele percebe que sua formação foi construída para atender a uma realidade distinta daquela que encontra. A explosão emocional explicita esse colapso:

> Não vê, sua burra, a vida que seus filhos estão levando? [...] Não percebe que está tudo gangrenado? Até eu! [...] A gente aprende a ser médico, mas de algumas doenças... E não das piores (Andrade, 2016, p. 158).

A gangrena, nesse contexto, ultrapassa o diagnóstico médico e adquire densidade simbólica: ela deixa de ser apenas o processo infeccioso que ameaça o corpo de Devair e converte-se em imagem de um tecido social igualmente deteriorado. O membro comprometido passa a representar uma estrutura mais ampla, corroída por desigualdades históricas, pela precariedade das políticas públicas e pela ausência de mediações eficazes entre saber técnico e realidade popular. O problema, portanto, não se restringe ao pé do rapaz; ele se enraíza nas

condições que mantêm aquela família à margem, sem acesso efetivo à saúde, à informação e a recursos mínimos de subsistência.

Quando Marcelo anuncia a necessidade da amputação: "Isso mesmo: cortar o pé" (Andrade, 2016, p. 157), a cena atinge seu ponto máximo de tensão dramática. A palavra "cortar" ressoa para além do campo clínico: cortar é interromper, separar, suprimir. A amputação surge como solução extrema para conter a progressão da doença, mas também como gesto que explicita o fracasso de todas as instâncias anteriores – prevenção, cuidado continuado, assistência hospitalar. A comunidade, incapaz de enquadrar o acontecimento em termos médicos, recorre a uma chave interpretativa religiosa: "Vão cortar o pé do filho de Jovina. É essa perdida! Castigo de Deus. [...] Vamos rezar um terço!" (Andrade, 2016, p. 159).

O discurso religioso não aparece apenas como superstição ou ignorância; ele cumpre a função de organizar simbolicamente o caos. Diante da ausência de respostas institucionais concretas, a fé oferece uma narrativa compreensível, ainda que trágica: o sofrimento torna-se prova, punição ou desígnio divino. Se a ciência não consegue se fazer entender e o Estado não se faz presente, resta à comunidade reinterpretar a tragédia segundo os códigos que lhe são acessíveis.

O desfecho radicaliza essa lógica de abandono. Carlinda, a filha reiteradamente descrita como "boba" e socialmente desqualificada, é quem toma a iniciativa. A personagem que ocupa o lugar da fragilidade assume, paradoxalmente, a posição de ação decisiva. Sua intervenção não nasce de um saber técnico, mas de um impulso atravessado por afeto, desespero e incompreensão. A mutilação que realiza não simboliza cura, mas evidencia o esgotamento de todas as mediações possíveis. Se a medicina institucional não alcança aquela casa, se o Estado não garante atendimento adequado e se a pobreza impede a execução da própria receita, a violência emerge como única resposta concreta e imediata.

A rubrica final condensa essa explosão: "Carlinda ajeita o pé de Devair e apoia o machado sobre ele. [...] De sua boca sai um grito animal enquanto se apagam as luzes" (Andrade, 2016, p. 162). O grito animal rompe qualquer ilusão de racionalidade ordenadora. Ele sintetiza a passagem do discurso à ação bruta, do argumento à lâmina do machado. O apagamento das luzes sela tanto o ato físico da amputação, quanto a falência simbólica das estruturas que deveriam ter impedido que a situação chegasse a esse extremo.

Desse modo, *A Receita* (1968) transcende o âmbito do drama familiar e revela uma engrenagem social marcada por desigualdade e exclusão. A incomunicabilidade entre médico e família não é um simples mal-entendido circunstancial; ela materializa um abismo histórico entre classes, entre centros produtores de saber e periferias privadas de acesso. O desencontro entre linguagem técnica e experiência popular, entre ciência e fé, entre prescrição e sobrevivência, estrutura a peça como denúncia de um sistema que formula soluções abstratas sem considerar as condições reais de vida da maioria da população.

A receita, que deveria organizar o caminho da cura, transforma-se, assim, em emblema de uma racionalidade que opera no papel, mas não se concretiza na prática social. Em vez de restaurar o corpo, ela expõe as fissuras de um país em que a doença individual revela uma enfermidade coletiva mais profunda – a de uma sociedade que naturaliza a exclusão e delega aos mais vulneráveis o peso das próprias falhas estruturais.

4 Conclusão

As teses sobre a história propostas por Walter Benjamin (1996) introduzem conceitos como o "anjo da história" e a necessidade de "escovar a história a contrapelo", defendendo a importância de olhar para além da narrativa oficial e buscar compreender o passado por meio das experiências individuais e das vozes marginalizadas. Essa abordagem encontra eco na dramaturgia de Jorge Andrade, cujo teatro assume papel fundamental ao representar personagens e situações soterradas pelo progresso histórico – frequentemente centrado apenas nos vencedores.

Por meio de suas peças, Andrade dá voz aos esquecidos, permitindo que suas histórias e memórias sejam resgatadas e contempladas. Como o próprio autor afirma: "Escrever história é ter visão dialética do passado e, eventualmente, de suas consequências no presente. É iluminar o passado com o presente, ou vice-versa" (Andrade, 1978, p. 192). Assim, seu teatro conduz o espectador por enredos e conflitos que promovem uma conexão com o passado e com memórias ocultadas pela história oficial, convidando o público a adotar uma postura crítica e dialética – tal como propõe Benjamin com a figura do anjo, que, diante das ruínas do progresso, deseja voltar-se ao passado e resgatar seus fragmentos.

Nessa perspectiva, tanto o teatro de Jorge Andrade quanto a concepção benjaminiana da história buscam iluminar os escombros da trajetória humana, revelando como os impasses do passado reverberam no presente. Ao assistir às peças, o público é confrontado com um panorama humano complexo, repleto de tragédias, lutas e conquistas que moldaram – e ainda moldam – a sociedade. Andrade propõe, assim, um olhar sensível e inclusivo, que posiciona o espectador como observador atento do tempo histórico, incitado a refletir sobre as estruturas de poder, exclusão e silêncio que atravessam os tempos.

É nesse contexto que *A Receita*, de Jorge Andrade, se insere como obra emblemática. A peça revela com brutalidade e lucidez a falência de um modelo social baseado na cisão quase irreconciliável entre o saber técnico-científico e a vivência popular. No centro da narrativa está a incomunicabilidade: o encontro entre Marcelo, jovem médico recém-formado, e a família rural marcada pela miséria não configura apenas um embate de linguagens, mas explicita um abismo de classe, de expectativas e de mundos. O conhecimento médico, idealizado como solução racional para os males do corpo, perde sua eficácia quando confrontado com a fome, o desamparo e a urgência da sobrevivência.

Marcelo representa uma racionalidade institucionalizada, cega às condições materiais dos sujeitos que deveria atender. Suas prescrições, embora tecnicamente corretas, soam inúteis diante da ausência de comida, saneamento e acesso a cuidados básicos. A incomunicabilidade, aqui, não é apenas verbal, mas estrutural: ela denuncia o fracasso das instituições em dialogar com a realidade concreta do povo. A ação desesperada de Carlinda, única personagem que "age" ao escancarar a inversão trágica dos papéis sociais: a responsabilidade pela cura recai sobre quem menos deveria carregá-la. Seu gesto extremo rompe com a passividade imposta pelo sistema e revela que, diante do silêncio das autoridades, resta à população apenas o desespero ativo – que, em vez de remediar, denuncia.

Andrade, portanto, evidencia a inoperância de instituições que, afastadas do povo, tornam-se instrumentos de exclusão e violência simbólica. Em *A Receita*, aquilo que se pretende cura transforma-se em ferida, e a medicina, privada de escuta e sensibilidade social, revela-se como mais um sintoma da injustiça estrutural que acomete os corpos esquecidos do

Brasil profundo. O silêncio entre os personagens, a fala que não encontra resposta, a ação que não gera transformação: tudo converge para a denúncia de uma incomunicabilidade enraizada nas desigualdades históricas e no abandono institucional.

Dessa forma, *A Receita* se inscreve como uma poderosa denúncia do presente. As desigualdades sociais e a precariedade no atendimento médico, temas centrais da peça, continuam a assombrar o Brasil contemporâneo. A saúde pública permanece um campo de disputas, agravado nos últimos anos por políticas negacionistas que desprezaram dados científicos e desconsideraram vidas – sobretudo as dos mais pobres. A obra de Andrade ressoa como um alerta urgente: os problemas estruturais ali encenados não foram superados, e seu enfrentamento exige a escuta ativa das vozes historicamente silenciadas.

A ditadura civil-militar brasileira, ao soterrar histórias, pensamentos e expressões artísticas dissidentes, impôs uma narrativa oficial centrada no progresso. A *Primeira Feira Paulista de Opinião* – contexto em que *A Receita* foi encenada – surge, nesse cenário, como um marco de resistência cultural. Mesmo em meio à repressão, o teatro permaneceu espaço de crítica e reflexão, afirmando a arte como instrumento de conscientização política e social.

Por fim, esta pesquisa reafirma a importância de obras como *A Receita* e de eventos como a *Primeira Feira Paulista de Opinião* na denúncia das injustiças sociais e no enfrentamento dos apagamentos promovidos por regimes autoritários. Ambos nos convocam à memória e à crítica, atuando em consonância com o pensamento de Walter Benjamin ao propor uma leitura dialética entre passado e presente. Em um tempo em que a história ainda é frequentemente manipulada ou negada, torna-se urgente valorizar a arte como ferramenta de revelação e resistência, capaz de iluminar os escombros do tempo e contribuir para a construção de uma sociedade mais justa, consciente e democrática.

Referências

ANDRADE, J. A receita. *In*: BOAL, A. *et al*. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 137-163.

ANDRADE, J. *Labirinto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BETTI, M. S. A politização do teatro: do Arena ao CPC. *In*: FARIA, J. R. (dir.). *História do teatro brasileiro:* do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013. p. 175-194. v. 2.

BOAL, A. A receita. *In*: BOAL, A. *et al*. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 137-163.

BOAL, A. Tentativa de análise do desenvolvimento do teatro brasileiro. *Arte em Revista*, 1959. Folheto.

CARVALHO, S. Dramaturgia coletiva da Feira Paulista de Opinião. *In*: BOAL, A. *et al*. *Primeira Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 201-214.

MATSUNAGA, P. Isso devia ser proibido. *Miscelânea:* Revista de Literatura e Vida Social, Assis, v. 31, p. 125–140, 2022. DOI: https://doi.org/10.5016/msc.v31i0.2212.

NAPOLITANO, M. *Coração civil:* a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.

v. 31, n. 3, p. 153–167, 2026
ISSN: 2238-3824 · DOI: 10.35699/2238-3824.2026.64774
Submetido em: 01/03/2026 · Aprovado em: 03/07/2026

caligrama
revista de estudos românicos

Vento e corisco: tempestade intertextual em *Uma A outra tempestade*, de Guilherme Gontijo Flores e André Capilé e *Próspero morreu*, de Ana Luísa Amaral

Wind and lightning: an Intertextual Storm in Uma A outra tempestade *by Guilherme Gontijo Flores and André Capilé and* Próspero morreu *by Ana Luísa Amaral*

Rodolpho Pereira do Amaral
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
rodolphoamaral@id.uff.br
https://orcid.org/0000-0002-1109-8985

Andreia Alves Monteiro de Castro
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
andreiaacastro@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-2586-6789

Resumo: Quase cinco séculos depois, a peça de William Shakespeare, *A tempestade*, continua a mobilizar releituras e conduzir a revisão de um imaginário já há muito engessado. A retomada de alguns personagens, precisamente Próspero e Caliban, tem sido fortificada por correntes e estudos pós-coloniais que enfatizam as violências de Próspero perpetradas tanto em Caliban quanto em Ariel, personagens escravizados. Considerando esses aspectos, as obras *Uma A Outra Tempestade* (2022), de Guilherme Gontijo Flores e André Capilé, e *Próspero morreu* (2011), de Ana Luísa Amaral, insurgem-se e criam novos universos e versões muito próprias para a peça de Shakespeare e, no caso de Flores e Capilé, também para a adaptação que Aimé Césaire fez do texto shakespeareano. Este trabalho busca, portanto, colocar em diálogo essas duas obras, destacando alguns elementos intertextuais que tornam os textos porosos e dialógicos. Intenciona-se o desdobramento que essas conversações estabelecem nas obras, mobilizando alguns estudos teórico-críticos acerca dessas engrenagens, tais como os basilares conceitos de intertextualidade, cunhado por Julia Kristeva (1974), e de citação, elaborado por Antoine Compagnon (2007), além de outros textos que auxiliam na análise literária das obras. Assim, trabalha-se com a hipótese de que a inserção de elementos intertextuais condiciona outros tratamentos da obra clássica de Shakespeare, além de possibilitar amplo diálogo literário.

Palavras-chave: Guilherme Gontijo Flores e André Capilé; Ana Luísa Amaral; intertextualidade; dialogia; tradição.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Abstract: Almost five centuries later, William Shakespeare's play, The Tempest, continues to mobilize reinterpretations and guide the revision of an imaginary that has long been rigid. The reintroduction of some characters, specifically Prospero and Caliban, has been bolstered by postcolonial currents and studies that emphasize the violences of Prospero perpetrated both on Caliban and on Ariel, the enslaved. Considering these aspects, the works Uma A Outra Tempestade (2022) by Guilherme Gontijo Flores and André Capilé, and Próspero morreu (2011) by Ana Luísa Amaral, rise up and create new universes and very unique versions of the original play and, in the case of Flores and Capilé, also for the adaptation that Aimé Césaire made of the Shakespearean text. This work, therefore, seeks to put these two works in dialogue, highlighting some intertextual elements that make the texts porous and dialogical. The intention is to explore the unfolding of these conversations within the works, drawing on several theoretical and critical studies concerning these mechanisms, such as the fundamental concepts of intertextuality, coined by Julia Kristeva (1974), and citation, developed by Antoine Compagnon (2007), in addition to other texts that aid in the literary analysis of the works. Thus, the hypothesis is that the insertion of intertextual elements conditions other treatments of Shakespeare's classic work, as well as enabling broad literary dialogue.

Keywords: Guilherme Gontijo Flores and André Capilé; Ana Luísa Amaral; intertextuality; dialogism; tradition.

1

Em prefácio à obra *Uma A outra tempestade* (2022), Paulo Henriques Brito estabelece um primeiro engodo partindo das assertivas de Lévi-Strauss acerca da diferenciação do mito e da linguagem poética: na tradução, a poesia sofre alterações por ser matéria de difícil manejo de uma língua a outra sem perdas e acréscimos, enquanto o mito permanece imutável, por pior que seja a sua tradução. É aí que está um outro paradoxo, pois, tendo a peça de Shakespeare o valor de mito, sua forma é também um trabalho poético em que ficam evidentes as escolhas vocabulares, o manejo do som das palavras, o tensionamento semântico e a criação de outros sentidos, a partir do cruzamento de cada termo utilizado. Coloca-se, portanto, uma dupla dificuldade na tradução de uma peça como *A tempestade* (2006), cuja tentativa não poderá negar a criação de um outro objeto textual – ainda que a força do mito, como elencado, permaneça

comunicável e narrável. Acrescente-se a esse imbróglio a própria natureza do texto dramático que se estabelece polifônico e extremamente dialógico, possibilitando que os personagens sejam encarados também como sujeitos no momento de representação em que os enunciados proferidos cristalizam esse processo de subjetivação. A flutuação da peça, no entanto, não estanca aí: faz lembrar novamente Britto, no prefácio aludido, que *A tempestade* foi reclassificada pela crítica para a categoria romance, juntamente com outras produções feitas no final da carreira de William Shakespeare.

É certo que estamos diante da única peça do autor ambientada no Novo Mundo e que versa sobre o imperialismo e as forças coloniais europeias, ainda que seus escritos tenham por hábito tensionar as forças políticas e as ideologias dominantes de sua época. Nesse caso, acessamos a construção simbólica da identidade caribenha, lugar em que se localiza a ilha onde Próspero – duque de Milão que perde seu ducado por meio de uma trama elaborada por seu irmão, Antônio, e pelo duque de Nápoles, Alonso – passa a viver; e Caliban (anagrama de "canibal"), natural da ilha. Há outros personagens, claro está, mas encontram-se em Próspero e Caliban as duas pontas opostas de uma corda tesa, isto é, a relação dos dois evoca o vocabulário colonial e imperialista e condiciona a prática de diferentes violências: o primeiro, colonizador, dono da fala e quem, inclusive, ensina o nativo a falar (a seu modo, a sua língua); do outro lado está Caliban, escravizado e engessado na monstruosidade que lhe foi atribuída por seu algoz.

Como destaca Thayane Morais Silva (2016), a partir do século XIX revolucionários intelectuais latino-americanos dedicaram-se a criar outras versões de *A tempestade*, como é o caso do poeta cubano Roberto Fernández Retamar, permitindo a elaboração de uma outra economia da construção e da representação das identidades caribenhas/latino-americanas. Seu estudo, a propósito, retoma a versão da peça das cubanas Flora Lauten e Raquel Carrió, posta em prática pelo grupo de teatro Buendía, trazendo à cena a composição das personagens sob a ótica de escritores e artistas latino-americanos. Cabe ressaltar, ainda, o ensaio de Boaventura de Sousa Santos, "Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade" (2003), em que estão em voga a dualidade e o paradoxo dos personagens Próspero e Caliban numa perspectiva do colonialismo à portuguesa, cujas identidades, a do colonizador e a do colonizado, imbricam-se e se confundem, revelando um Próspero calibanizado, isto é, uma outra identidade, quiçá flutuante.

É nessa esteira em que se encontra *Uma outra tempestade* (2024), de Aimé Césaire, poeta martinicano e mentor, ao lado do poeta e escritor senegalês Léopold Sédar Senghor e do franco-guianense Léon-Gontran Damas, do movimento da negritude, corrente político-cultural que reivindicou a identidade e os valores africanos negros contra o poderio colonial. Na sua reescrita da peça shakespeariana, Aimé Césaire retoma as personagens da peça de partida e faz uns poucos acréscimos: apresenta Ariel, o espírito do ar, como um "escravo, etnicamente mulato" e Caliban como um "escravo negro". Além disso, insere o personagem Exu, o "deus-diabo negro" (Flores; Capilé, 2022, p. 10).

É precisamente a peça de Césaire que serve de esteio para a tradução-exu de Guilherme Gontijo Flores e André Capilé, *Uma A Outra Tempestade* (2022), que também recorre ao texto de Shakespeare para extrair algumas passagens. Para além da forma de autoria, como apontaremos mais adiante, há algumas mudanças no texto de Flores e Capilé. A primeira é a designação étnica dos dois escravizados de Próspero – Ariel e Caliban. Este é cafuzo (mistura de indígena com negro), aquele, caboclo – termo que designa o mestiço de indígena com branco. Exu, o "deus-diabo negro", permanece como no texto de Césaire, mas uma divindade

indígena é acrescida ao enredo – Nhanderu, deus guarani. Fecha-se, assim, a tríade assinalada da presença indígena vista em *Uma A Outra Tempestade*.

Exu não está presente no texto apenas como personagem, mas também como um modo de tradução. O livro de Flores e Capilé com o qual temos trabalhado, *Uma A Outra Tempestade [tradução-exu]*, forma um par com o livro *Tradução-Exu [ensaio de tempestades a caminho]*, tornando-se os dois interdependentes e dialógicos. A tradução-exu, um dispositivo tradutório, surge a partir da tradução de Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves que, ao transporem para o português o poema "The Raven", de Edgar Allan Poe, como "O urubu" percebem que estão diante de outra dimensão da tradução. A partir daí, os autores ampliam a ação e elaboram o livro *Algo infiel corpo performance tradução* (2017), ensaios que mantêm estreito contato com outras linguagens artísticas, o que é visto também na inserção, ao longo do livro, de fotografias de Rafael Dabul. Com o desejo de aprofundar a pesquisa, Flores, desta vez já em parceria com Capilé, deu um curso na Pós-Graduação da UFPR,[1] desdobrando-se no livro *Tradução-Exu [ensaio de tempestades a caminho]*, escrito a quatro mãos, como podemos verificar numa entrevista dada a Alice Faria para a coluna Interpretações do Brasil e poéticas do blog da Biblioteca Virtual do Pensamento Social. Vejamos a fala dos autores a respeito desse encontro a partir da disciplina que ministraram juntos:

> Em suma, a disciplina, o ensaio, a nossa nova dupla, rendeu a duplicidade da peça, a partir de dois originais, com dois tradutores, para ser dupla de um outro livro, que surgia de um conceito duplo, e por aí foi, quer dizer, colocar a dobra ao dobro. Talvez a fecundidade de todo esse jogo esteja bem aí, na abertura ao diálogo (Flores; Capilé, 2022).

Tão interessante quanto o dispositivo tradutório que acionam é a maneira como a peça de Shakespeare foi traduzida: a partir de um documento aberto no Google Docs, Flores e Capilé foram traduzindo a peça simultaneamente, intervindo no que um e outro escreviam, num processo de liberdade autoral que, como dizem, esfacelam os limites do que é entendido como autoria, a qual, ao final do processo, já não permitia entrever o que foi escrito por quem. Essa é, segundo os dois que encabeçaram a empreitada, a própria essência da tradução-exu, como podemos notar na fala dos autores em entrevista supracitada:

> Basicamente não sei dizer o que veio de quem a esta altura, porque era isso mesmo: o outro ia lá e mexia sem justificar, sem debater. Trechos eram escritos simultaneamente, depois revisados e re-revisados em papéis inversos. Era uma alegria trabalhar e ver o cursor do outro em plena atividade, ali na mesma tela. No fim o procedimento dispersava a ideia de sujeito autoral, não só pela intervenção do dispositivo tradutório, tampouco por lidarmos com duas instâncias autorais distintas, a de cesário e xispirito, mas muito, e também, por conta de dispersar a nós mesmos dos papéis de autoridade do texto em curso, muito por desautorizar a autoria de ambos, também (Flores; Capilé, 2022).

[1] TRADUÇÃO-exu: Aula 1, 2020. 1 vídeo (4h e 19min). Publicado pelo canal Guilherme Gontijo Flores. Youtube.

Numa toada parecida, mas com perceptíveis diferenças, encontra-se o livro *Próspero morreu. Poema em acto* (2011), de Ana Luísa Amaral. O ano de seu lançamento não poderia deixar de ser mais promissor: em 2011 comemorou-se o quarto centenário da primeira representação de *A tempestade*, de William Shakespeare, um dos textos que mais foi retomado na memória literária ocidental (Homem, 2012). O texto de Ana Luísa Amaral, no entanto, não busca ser uma versão tradutória da peça original. Ao contrário: da peça de Shakespeare, Amaral mantém apenas os personagens Próspero, Ariel e Caliban, e, claro, a práxis, a regra e o poder ditados pela figura de Próspero. Acrescentam-se a esse elenco personagens de outras paragens e de tempos diversos: Ariadne e Teseu, Penélope (*Odisseia*, de Homero), um Luiz, "que rapidamente se percebe ser Camões" (Homem, 2012, p. 201), em companhia de Bárbara, a escrava a quem amou e, segundo a professora e ensaísta Inocência Mata, a destinatária do primeiro caso de um poema amoroso dedicado a alguém escravizado e escrito em língua portuguesa (poema "Endechas a Bárbara Escrava", muitas vezes conhecido apenas como "Aquela Cativa"). Tais evocações são também proferidas pelos próprios personagens do "Poema em acto" – primeiro é Ariel quem anuncia: "E eis que se encontram nesta ilha/ gentes e deuses de paragens várias" (Amaral, 2011, p. 12); logo à frente, Penélope também professa a diversidade do texto:

> Gregos e outros, vindos de outros tempos,
> e esse, escuro e informe,
> mas amado,
> forjado por um sonho isabelino...
> O que nos une aqui?, perguntarei
> (Amaral, 2011, p. 45).

À pergunta de Penélope segue a resposta de Rui Carvalho Homem: o primeiro elemento que comunga a presença de todos é o mar.

> O mar é, à partida (ou seja, antes da sua convergência no texto de Ana Luísa Amaral), o que une estas personagens: para Ariadne e Teseu, foi o que lhes permitiu o trânsito de e para outra ilha (a Creta do mito); para Penélope, definiu o horizonte do seu olhar durante a longa espera, na *Odisseia*, pelo regresso de Ulisses a Ítaca; para Camões, como sabemos, o espaço de realização da epopeia nacional, mas também o veículo para que a sua biografia se envolvesse de modo indissolúvel com a realização do desígnio expansivo e imperial (Homem, 2012, p. 202).

É também importante pontuar ainda que, apesar de o mar figurar como um traço comum dos personagens, diferentemente do texto shakespeareano e das versões de Césaire e de Flores e Capilé, a escrita de Ana Luísa Amaral não principia com uma tempestade e um naufrágio. Ela dá conta da morte de Próspero, isto é, o dono da fala e do discurso morreu – quem falará agora? Que outras vozes podem ser ensaiadas e ouvidas a partir desse poder que finda? Logo após uma pequena fala de Ariel, surge a seguinte informação numa didascália: "Pausa. Um caixão fechado, presume-se que, com o corpo de Próspero, trazido para o palco, devagar" (Amaral, 2011, p. 12). Contudo, embora os maiores tenham aparecido na ilha, "Para o chorar, ninguém" (Amaral, 2011, p. 12). O poder, porém, tem seus meandros e, por isso, desperta desconfiança e suscita policiamento: "Para o velar, só os maiores vieram".

Dessa forma, a espécie de prólogo de Ariel, mas com características de necrológio, aponta para um enterro literário (Homem, 2012) em que a figura central da peça de

Shakespeare e uma das mais revisitadas em diferentes versões pós-coloniais não mais ocupa o espaço nevrálgico da encenação: está silenciada e não tem turno de fala. As relações literárias postas em diálogo por Ana Luísa Amaral tensionam, assim, o poderio patriarcal e androcêntrico e as relações de gênero, vistos na condição de fala das mulheres do seu texto (vinculadas pelo mito à espera de outros homens) e na reconfiguração da subalternidade de algumas identidades alijadas pelo poder de Próspero – já nesse momento, morto. Não podemos deixar de demarcar que, como professora e pesquisadora, Ana Luísa Amaral manteve predileção pelos estudos de gênero e de sexualidade, produzindo também extenso material teórico-crítico sobre temáticas *queer* – o que se verifica num dos seus últimos livros de ensaios, *Arder a palavra e outros incêndios* (2020) –, mas sem deixar de costurar suas reflexões à própria natureza poética de insurreição.

Feita essa breve contextualização, o presente trabalho intenta um diálogo entre essas duas obras, *Uma A Outra Tempestade* (2022), de Flores e Capilé, e *Próspero morreu* (2011), de Ana Luísa Amaral, buscando demonstrar o que de comum ambos os textos mobilizam para a sua composição. Para além da conversação entre Césaire e Shakespeare, estabelecida por Flores e Capilé, o texto da dupla também traz muitas referências da cultura popular, como a MPB, além de um vasto repertório das culturas orais mantidas pelas religiões de matrizes africanas. Quanto a Amaral, sua escrita reordena os mitos e os coloca em estreito contato, lançando sobre nós uma fatídica dúvida: o poder morre ou busca quem o herde? Seus resquícios, sem dúvida, ainda persistem sobre muitas cabeças e funcionam como uma presença fantasmática.

2

A primeira vez que o nome de Caliban é evocado e apresentado ao público data do século XVII, período em que a peça de William Shakespeare é elaborada. Nota-se, de antemão, que o conteúdo da peça, bem como o enredo político que veicula, permanece atual e, de alguma forma, passível de retorno, já que estamos diante de duas obras produzidas no século XXI – tanto a de Flores e Capilé como a de Amaral – que tematizam as relações coloniais (pós-coloniais, é verdade, dado o tratamento e as variações que alguns personagens sofrem) que só aparentam terem sido extintas nos processos de independência das nações e ex-colônias, mas que evidenciam também uma outra roupagem para o vigente imperialismo. O próprio ato de dialogar com uma obra canônica e afastada temporalmente do nosso tempo denota a importância e a relevância que ainda a sustém. Além disso, estamos diante de versões produzidas em diferentes continentes: a tradução-exu de Flores e Capilé é feita no Brasil; e a versão de Amaral, em Portugal. Ambas as leituras se edificam à base de estudos contemporâneos pós-coloniais, caso de *Uma A Outra Tempestade*, e, no caso de *Próspero morreu*, acrescentam-se, ainda, os estudos feministas e *queer*.

Uma primeira e notável conversação intertextual que se faz notar no texto de Flores e Capilé é a própria oralidade, cujas formas se presentificam na fala dos personagens e também nos cantos entoados ao longo da peça (cf. o prefácio de Paulo Henriques Brito acerca das variadas formas poéticas e métricas utilizadas pelos autores). Ainda nessa esteira, observamos um expressivo número de canções populares que aparecem mescladas às falas dos personagens, o que demonstra fidelidade a essa manifestação poética precisamente brasileira: a poesia falada e cantada. Para além de ressaltar a força da oralidade como característica típica do

Brasil, há outro interesse pela voz que passa pela filiação de um dos autores, André Capilé, às religiões de matrizes africanas e ao seu cargo como ogan. A esse respeito, em entrevista já referida e concedida a Alice Faria, Capilé aprofunda sua relação com a voz e com a palavra cantada:

> Atuar com os *recantamentos* também instala uma operação radical, talvez um passo intermediário da convenção, em relação ao modo exuzíaco. Daí que aspectos da produção de feitiço, quer dizer, de tornar o texto en*cantado* demandava um aspecto que convertesse as condicionais poéticas da partida em um registro poético na sua chegada, desse modo, com todos os limites, REen*cantando* o sentido de mundo e reforçando a plasticidade do feitiço. Daí a possibilidade de operar por *recantamento* que carrega, em si mesmo, a presença do canto, qual seja, a sua capacidade de continuar operando magia. Nesse aspecto, sim, há algo também de radicalidade processual e procedimental, uma outra faceta das possibilidades do que vinha sendo proposto ao longo do ensaio (Faria, 2023).

E continua o poeta a contar sobre a sua experiência em *muimbu*, que significa "cantar em prece, quer dizer, cantar como feitiço" (Flores; Capilé, 2022). É claro que há mixagem de fontes, afinal é um texto escrito, mas a dimensão da voz – que a tradição androcêntrica quis estancar de um corpo, fazendo-nos acreditar que não provém de uma garganta de carne, como discorre a filósofa Adriana Cavarero no célebre livro *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal* (2011) – é a que carrega o encantamento e faz com que o mesmo texto seja sempre outro a partir de quem o profere, isto é, a verbalização da palavra confere, paradoxalmente, mutabilidade à grafia; uma pluralidade de vozes únicas que se atualizam umas nas outras.

Diferentemente do que ocorre em *Uma outra tempestade*, de Césaire, a peça de Flores e Capilé não enumera as cenas, mas as nomeia. Depois da cena 'Ilha à vista, Tempestade", a que se segue faz uma clara alusão aos "olhos de ressaca" de Capitu, personagem de Machado de Assis presente no romance *Dom Casmurro* (1994), e que expandiu as fronteiras da literatura também por causa da caracterização dos seus olhos – a cena em questão intitula-se "Olhos de borrasca" (Flores; Capilé, 2022, p. 14). Os diálogos literários não param por aí. No início da peça, quando surpreendidos pela tempestade evocada através de magia por Próspero, os Marinheiros entram em cena e, diante da tormenta, entoam uma cantiga medieval galego-portuguesa do século XIII e de autoria de Martin Codax:

> **Os Marinheiros**
> entram em cena.
> Ê maldição! Nós vamos naufragar!
> a tripulação entoa seu cântico.
> *Ondas do mar de Vigo*,
> *se vistes meu amigo*!
> *E ai, Deus!, se verrá cedo*!
> (Flores; Capilé, 2022, p. 32, grifo do autor)

A cantiga de amigo em questão já foi alvo do interesse tanto de Chico Buarque, que a interpretou para o espetáculo do Grupo Corpo[2], com arranjos de Carlos Nuñes e José Miguel Wisnik, quanto pela poeta portuguesa Adília Lopes, que fez uma releitura em que a mulher,

[2] CANTIGA No. 5, 2017. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Carlos Nuñes - Tema. Youtube.

proibida de assumir seu amor e a sua sexualidade na Idade Média, já pode afirmar o seu desejo confirmando que, de fato, tomou banho no mar de Vigo com o seu amante/amigo. Nas cantigas medievais galego-portuguesas, tomar banho e lavar os cabelos assume, simbolicamente, a consumação do ato sexual, ainda que feito dessa maneira escamoteada. Portanto, o que Adília Lopes faz é, justamente, retomar essa voz feminina (sem encenação, porque também a voz dela o é) e fortalecê-la, colocá-la ativa. Se na cantiga de amigo de Martin Codax o direcionamento se dá como um convite, no poema de Adília Lopes estamos diante da sua consumação.

> Nas Ondas
> do Mar de Vigo
> Tomo banho com meu amigo
> Vigo, 13-31 de agosto de 1993
> (Lopes, 2000, p. 382).

De volta a *Uma A Outra Tempestade*, há outra clara alusão literária e dialógica: trata-se do livro de Angélica Freitas, *Um útero é do tamanho de um punho* (2017). Caliban, a essa altura já denominado X (referência ao ativista negro norte-americano Malcolm X) – o que demonstra a insurreição ao poder de Próspero, já ensaiada desde o início da peça –, rebela-se numa grande fala em que se imiscuem minorias e identidades subjugadas pelo poder branco, europeu e colonial que representa Próspero:

> [...] eu conheço ocê seu cancro véio e sei bem quem sou eu
> não dá mais pra caliban eu sou X e dou meu sexo à mostra
> na tua cara eu sei que meu punho nu um dia
> meu único punho nu e do tamanho de um útero
> será o bastante pra esmagar seu mundo a feira
> do velho mundo mercado de pulga
> [...]
> (Flores; Capilé, 2022, p. 187).

Do mesmo modo, aparece a referência ao escritor e dramaturgo irlandês Samuel Beckett em relação ao seu conhecido verso que, como a caracterização de Capitu, já extrapolou o universo literário e passou a figurar no senso comum – "Tentaste sempre. Sempre falhaste. Não te apoquentes. Tenta de novo. Falha de novo. Falha melhor" (Nunes, 2010). Novamente, é X quem traz em sua fala a pluralidade literária:

> de mim não tem defesa certa
> e nem quero me defender
> não vejo nem motivo
> mas se é pra falar eu falo então
> que carrego o arrependimento
> de ter falhado um bom fracasso
> isso sim
> mas sei que falharei melhor
> (Flores; Capilé, 2022, p. 183).

Não se trata, claro está, de esgotar as referências da peça de Flores e Capilé, mas de demonstrar, dentro do espaço que nos é possível, a dialogia dessa tradução-exu que ambos empreenderam e que retomam um texto de mais de quatrocentos anos, mostrando-se, por isso mesmo, uma fonte inesgotável de recuos, retomadas, revisões e acréscimos. A intertextualidade, ainda, mostra-se profícua com a inserção da música popular brasileira, que aparece em diferentes bocas ao longo da peça. A primeira delas, como nos faz lembrar Paulo Henriques Brito (Flores; Capilé, 2022), ocorre no momento do naufrágio e é falada por Miranda que, ao contemplar a trágica cena, cita "O barquinho", de Ronaldo Bôscoli e Roberto Menescal: "Volta do mar, desmaia o sol/ e o barquinho a naufragar/ dá té vontade de cantar!" (Flores; Capilé, 2022, p. 34). A seguir, temos os versos musicados da canção "Sinal fechado", de Paulinho da Viola, pronunciados por Próspero no seu primeiro encontro com Caliban (neste momento, o personagem ainda não trocou o seu nome).

> **Próspero**
> Lá vem você com balbucios bárbaros.
> Já cansei de dizer que detesto o barulho
> dos teus beiços babando a tortura da língua.
> Ademais, sabe bem, alguma polidez
> não nos faria mal nenhum – olá,
> como vai? Eu vou indo. E você, tudo bem?
> Tudo bem. Eu vou indo correndo, pegar
> meu lugar no futuro.
> Quem sabe, se fizesse assim, piano,
> boi garantido, nada disso o mataria
> (Flores; Capilé, 2022, p. 50).

A conversação, ademais, prolifera-se ao longo de toda a peça. Sem a intenção exaustiva, colheremos apenas mais alguns exemplos. Surgem, no texto, a menção a "Cais", de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, além do Hino da Proclamação da República. O primeiro caso é dito por Miranda, quando encerra seu diálogo com Ferdinando. Já o segundo, refere-se ao canto de liberdade de Ariel – "abre as asas sobre nós" (Flores; Capilé, 2022, p. 175), espírito do ar também escravizado por Próspero. É também proferida por Miranda uma última referência a que queremos aludir: dona da voz do epílogo, depois de criticar tanto Shakespeare quanto Césaire (Cesário e Xispirito), por tratarem a personagem feminina apenas como objeto de manejo dos homens, Miranda recompõe o verso de Chico Buarque e o incorpora ao título da obra de Flores e Capilé: "Vou beber uma, a outra tempestade" (Flores; Capilé, 2022, p. 198).

No que concerne à obra *Próspero morreu*, a intertextualidade se realiza na ação de Ana Luísa Amaral ao colocar em diálogo personagens de diferentes contextos literários e mitos diversos. Antes de avançarmos, contudo, é necessário demarcar o sentido da palavra "intertextualidade", bem como a sua origem conceitual, tão caras a este trabalho. No sentido lato, a palavra quer dizer o que sua própria constituição significa: relação entre textos, diálogo entre textos. Podemos entender por "textos", nesse caso, o seu sentido mais amplo, ou seja, poemas, notícias de jornal, romances, quadrinhos etc., como também filmes, músicas, propagandas. Segundo Maria Zilda Ferreira Cury, ao definir o verbete "intertextualidade", texto "é, pois, um recorte no largo campo da produção dos bens da cultura, produções continuamente postas

em relação pelo homem no seu processo de produzir significação".[3] A intertextualidade, portanto, abarca filmes que retomam romances, textos que dialogam com pinturas, músicas que interagem com literatura, poemas com versos apropriados etc. A palavra assenta bem aos nossos propósitos, sobretudo se considerarmos os diferentes formatos artísticos postos em diálogo, assim como a variedade de gêneros textuais mobilizados para a construção das obras de Flores e Capilé e Amaral.

Ademais, essa semiose cultural de que a palavra "intertextualidade" busca dar conta tem origem nos estudos de Bakhtin, divulgados por Julia Kristeva, responsável por cunhar o clássico conceito de intertextualidade, no célebre livro *Introdução à Semanálise* (1974): "todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto" (Kristeva, 1974, p. 64). É também nesse sentido que avança outro livro basilar para a contrução deste trabalho, *O Trabalho da Citação* (2007), de Antoine Compagnon. Para Compagnon, a leitura e a escrita são, por si, um ato de citação, o que interage com as proposições de Bakhtin retomadas por Kristeva acerca da polifonia da linguagem, isto é, um discurso é composto por outros discursos, uma fala é constituída de muitas vozes. No sentido estrito, a literatura que manejamos condiciona ser mirada tanto pela lente da intertextualidade, como pela da citação. Essa dialogia tem, como salienta Compagnon, uma natureza de tesoura:

> A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita: é que, na verdade, leitura e escrita são a mesma coisa, a prática do texto que é a prática do papel. A citação é a forma original de todas práticas do papel, o recortar-colar, e é um jogo de criança (Compagnon, 2007, p. 29).

De volta às obras literárias, à maneira de Flores e Capilé, Amaral também rasura o cânone ao tecer outros destinos para seus personagens. Aliás, *tecer* é uma palavra tão cara à poeta que, ao inserir Penélope e Ariadne na trama do livro, Ana Luísa Amaral reafirma uma relação antiga, mas há muito esquecida pelo nosso tempo: a estreita vinculação do têxtil ao texto. Se Penélope, ao longo do dia, tecia e à noite desfazia o sudário que daria a Laerte, pai de Ulisses, como um estratagema para aguardar pelo retorno do amado da Guerra de Troia, também de jardas de fios se emaranhou o destino de Ariadne, destinada a salvar Teseu do labirinto do Minotauro. Tamanha é a similaridade e fatídico é o destino feminino sempre à espera que Amaral filiou as duas personagens – Ariadne reporta-se a Penélope como "mãe". À confissão de Ariadne acerca de ter retido cinco jardas de fio traçando, talvez, um triste destino para Teseu preso no labirinto, Penélope a repreende. Na sua réplica, Ariadne, contudo, mostra-se indignada com o pedido de casamento sem o seu consentimento, justificando a retenção dos seus fios.

[3] CURY, Maria Zilda Ferreira. Intertextualidade. *Glossário Ceale* [s. d.].

Penélope
Mas, minha filha,
assim parece ser com a mulher.
Assim comigo foi,
que me prendi a fio desfeito a noites.
Podia Ulisses atravessar cantos e mares,
visitar mundos novos,
aventurar-se por outros corações,
esquecer-me por instantes, que anos foram.
E mesmo assim, bordei, desfiz, bordei,
fiel e à sua espera
(Amaral, 2011, p. 13).

É Ariadne, porém, a escolhida de Ana Luísa Amaral "como representante da resistência e da voz feminina", mais de uma vez, conforme afirma Camila do Valle (2023, p. 249) – a personagem também figura no sexto livro de Amaral, *Imagens* (2000). E é por isso que Ariadne ousa traçar um outro destino para si mesma: apaixona-se por Caliban, um não-branco e filho de feiticeira (Valle, 2023). Uma ação à revelia que também pode ser emparelhada a desse sujeito desejante que é a Ariadne, de Ana Luísa Amaral, encontra-se na peça *Uma A Outra Tempestade*. Trata-se da cena em que Miranda incorpora uma Pomba-gira. Na cena anterior, Exu se despede, mas deixa avisado: "agora Exu vai/ mas olha que arrepio/ de onça chega/ e não chega sozinho" (Flores; Capilé, 2022, p. 135). A cena posterior, nomeada "O show não pode parar", já inicia com a incorporação de Miranda, nome que mais à frente será trocado por Pomba-gira:

Miranda
riá rá rá rá rá riá
a bas'noite xeu moxo
a bas'noite xá moxa
mim dá u di bebê
mim dá u di fumá
é quieu cheguei agora
a pombagira qué moiá
a palavra um cadim xó
Exu entrega a taça à Pombagira
(Flores; Capilé, 2022, p. 137).

Entidade de grande liberdade e relacionada à força feminina, sobretudo a sexual, a pomba-gira introjeta no corpo que a recebe a força vital do desejo, como salienta Monique Augras. Para ela, a "Pomba-gira, no entanto, parece atender a muitos aspectos reprimidos, que clamorosamente pedem passagem e, nos terreiros, seu comportamento permanece escandaloso" (Augras, 2000, p. 36). Dessa forma, ainda que por outrem em posse do corpo, esse é o momento em que Miranda goza de maior liberdade, já que possuída por uma entidade que segue o próprio querer. A livre expressão da sexualidade feminina, contudo, costuma ser castrada diante dos valores patriarcais ainda dominantes.

Seguindo para Caliban, notemos as suas nuances tanto no livro de Flores e Capilé quanto no de Amaral. No primeiro, percebemos a transição de sua revolta organizada, que mobiliza a mudança do próprio nome (nomeia-se X) num processo de politização e tomada de consciência da sua condição e consequente insurreição. Já no segundo caso, com Próspero

morto, Caliban se vê diante da possibilidade de se palavrear, ensaiar sobre si, além de amar e ser amado. Segundo Valle (2023), Caliban já se configura estrangeiro na obra shakespeareana, o que se mantém no aspecto de alteridade: "Caliban seria o representante dos 'outros povos', aqueles que são chamados na teoria literária de 'outro', de alteridade, feita visível através dos escritores oriundos de povos ex-colonizados, escritores dos Palmares por escrever" (Valle, 2023, p. 249). Caliban, assim, é o outro do branco, como a mulher é posta como o outro do homem. A sentença versa, portanto, familiaridades.

É importante notar, ainda, que em *Próspero morreu* a existência de Caliban, para além de pautada nas emoções do amor, está sobreposta à do Minotauro (Homem, 2012), esse que é "nem homem, nem mulher, nem tão-somente animal: outro tipo de sujeito" (Valle, 2023, p. 246), e a quem Teseu matara. Retenhamos também a informação de que Ariadne apaixonou-se pelo Minotauro antes de cair de amores por Caliban – outro ponto de contato entre os dois personagens, os quais comumente carregam alguma "monstruosidade".

A forma escolhida por Ariadne para professar o seu amor por Caliban também é passível de comentário, já que a personagem o faz num jogo intertextual interessante, convocando outros dois personagens presentes no livro de Ana Luísa Amaral: Camões e Bárbara, a escrava.

> Teseu, que eu condenei a morte certa
> às mãos do Minotauro,
> ao ter comigo o fio que ele precisa
> (que estranho, o coração!)
> Mas aquele outro,
> mal pessoa a sério,
> esse é quem amo: Caliban!
> *E dele estou cativa*
> (Amaral, 2011, p. 17-18, grifo nosso).

Ao dizer "E dele sou cativa", faz notar um dos versos mais famosos da lírica camoniana presente em "Endechas a Bárbara Escrava" – "Aquela cativa/ Que me tens cativo" (Camões, 1981, p. 85 *apud* Homem, 2012, p. 203). Contudo, o amor devotado a Caliban tira-lhe a possibilidade de violência, o que se torna crucial para o desfecho do livro: Teseu, ao descobrir que Ariadne retivera algumas jardas de fio e colocara a sua vida em risco, tira-lhe a vida. Esse momento, para Homem (2012), condensa o domínio do texto de Ana Luísa Amaral, imiscuindo relações literárias e de gênero. A figura da terra, Caliban – metonímia que sugere uma conquista, tomada de assalto, uma pacificação e posse do espaço – torna a estar sozinho.

A morte de Ariadne pelas mãos de Teseu também nos coloca um outro ponto. Em oposição à monstruosidade do Minotauro e, consequentemente, à de Caliban, Teseu representa a "masculinidade heroica e agressiva" (Homem, 2012, p. 203), triunfando sobre a figura da terra que é Caliban, o que denota similaridades com Próspero. Não à toa Penélope, se encaminhando para o desfecho do texto, faz as seguintes indagações:

> E assim Próspero vence?!
> Assim renasce? Assim: a voz
> de um morto?
> [...]
> Assim se mata o amor?
> [...]

Não há fio que desuna o seu fantasma?
Fonte que o faça vacilar,
onde as suas magias,
afogadas no vento, diluam?
(Amaral, 2011, p. 52-53)

É possível, por fim, chegar à conclusão de que, diante dos elementos trazidos à baila por Amaral e do manejo que a autora faz deles, o poder patriarcal não se extingue, mas é herdado? Há indícios na obra de personagens que partilham do mesmo ideário de poder. Ainda assim, foi exitosa a construção de Ana Luísa Amaral ao descentralizar a figura de Próspero e focalizar os acontecimentos e falas de outros personagens/sujeitos.

3

A relevância da peça *A Tempestade*, de William Shakespeare, mostra-se, ainda hoje, inalterada. À medida que o tempo histórico avançou, com o processo de independência de ex-colônias, a criação dos estados-nação e o robustecimento das epistemologias identitárias, a (re)leitura da peça assumiu cada vez mais um caráter político, amparando-se, principalmente, nas figuras de Próspero e Caliban. A mirada dada a Próspero como agressor colonial, reunindo em si uma gama de violências patriarcais, acentuou-se por leituras pós-coloniais e feministas (Homem, 2012). Seu caráter pretensioso não estanca na escravização de Caliban, originário da terra e, portanto, assumindo um lugar metonímico do espaço a ser conquistado e dobrado à vontade do conquistador.

Além disso, está em tensão não apenas na peça de Shakespeare, mas na tradução-exu feita por Guilherme Gontijo Flores e André Capilé, *Uma A Outra Tempestade* (2022), passando pela versão de Aimé Césaire, *Uma tempestade* (2024), a relação estabelecida entre oralidade e grafia. A primeira, destituída de força e importância; a outra, vista como forma legítima de guardar memória e passar adiante determinados legados, o que se nota no livro de feitiços em posse de Próspero, aprendidos também pelos nativos da terra em que se encontra – nomeadamente Caliban e Sycorax, sua mãe. Vemos a língua a serviço de projetos coloniais escusos, o ensinar a falar como forma de controle e manutenção de um poder regido por códigos comuns. No livro *Uma A Outra Tempestade*, no entanto, notamos já de antemão a subversão que os autores fizeram em relação a esse aspecto linguístico, em que a oralidade assume papel preponderante e a fala "errada" (na visão do colonizador, falante nativo do idioma) deixa entrever um meio de apropriação muito particular de quem adquiriu uma língua, como anuncia Sycorax, a primeira a falar no livro de Flores e Capilé: "Falo falaz língua de escravidão/ que vocês usarão" (Flores; Capilé, 2022, p. 21).

De modo similar, mas mantendo suas particularidades, Ana Luísa Amaral aborda sutilmente essa questão linguística no domínio da autonomia: estando morto o dono da fala, como tomar a palavra e, a partir dela, construir outras realidades? Sabemos que, ao palavrear algo, damos-lhe materialidade e existência. Por isso a importância de deixar que outros personagens comumente secundários, apagados por figuras masculinas que reúnem em si todas as características de dominação, tomem a palavra e construam o próprio discurso – é o caso, por exemplo, de Caliban, Ariadne, Penélope, Bárbara, a escrava. A possibilidade de elaborar o

discurso foi condicionada porque o poder (Próspero) manteve-se mudo e irrelevante ao longo do livro *Próspero morreu* (2011). Em ambos os livros, assim, está posta a linguagem como feitiço, como evocadora de materialidades e criadora de diferentes realidades.

O diálogo que se estabelece com a tradição, que é móvel, torna-se mais interessante à medida que novos elementos intertextuais são trazidos ao texto. Flores e Capilé mobilizam uma gama de recursos poéticos e estilísticos para comungar com o enredo shakespeareano, tais como cantigas, canções populares, referências literárias, estéticas/escolas literárias diversas. À semelhança, Amaral também faz coabitar diferentes personagens estabelecidos no imaginário literário ocidental, provindos de mitos muitas vezes estanques ou de épocas afastadas. É verdade que esse diálogo não é nada inédito na produção poética de Ana Luísa Amaral, pois, para título de exemplo, a poeta, em *A génese do amor* (2005), estabelece profícuo diálogo com a lírica camoniana, amparada pelas musas Natércia e Catarina, e também com Dante e Petrarca, nas figuras de Beatriz e Laura (Valle, 2023). A apropriação de elementos, personagens, textos e produções artísticas em diferentes formatos, lembremos, é um ato inerente ao conceito de intertextualidade que desestabiliza a noção de autoria, o que é defendido tanto por Julia Kristeva (1974), como encontra-se amplamente difundido no E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia.[4]

Buscamos, assim, aproximar duas obras, mobilizando diversas outras, que não estão distantes apenas no tempo de publicação, como também pela geografia e pelos mecanismos imaginários que separam nações, identidades e cultura. Ainda assim, arriscamos dizer que ambas se fazem valer do processo de Tradução-Exu desenvolvido por Flores e Capilé: retomada, rasura e reescrita; afinal, Exu é quem matou um pássaro ontem com a pedra que lançou hoje. É ele quem rege a linguagem bifurcada, o vacilo e o equívoco (Augras, 2000). Mirar o ontem, portanto, influencia sobremaneira o hoje. A tradição, repetimos, é móvel e cada vez que se retorna a ela há mais terra a revolver, a mais achados a fazer. Se a força que Flores e Capilé extraem de Exu ampara-se na linguagem vacilante, em Amaral, como pontua Valle (2023), por meio de assertiva de Maria Irene Ramalho, o que está em jogo são o avesso e o intervalo.

Referências

AMARAL, A. L. *A génese do amor*. Porto: Companhia das Letras, 2005.

AMARAL, A. L. *Próspero morreu*. Poema em acto. Alfragibe: Editorial Caminho, 2011.

AMARAL, A. L. *Arder a palavra e outros incêndios*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2020.

ASSIS, M. de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

AUGRAS, M. De Yá Mi a Pomba-Gira: transformações e símbolos da libido. *In*: DE MOURA, C. E. M. (org.). *Candomblé*: religião do corpo e da alma. Rio de Janeiro: Pallas, 2000. p. 17-44.

CANTIGA No. 5, 2017. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Carlos Nuñes - Tema. Disponível em: https://youtu.be/7BxTwA6uBks?si=qVW5Q8U1T89zrl_P. Acesso em: 28 ago. 2025.

CAPILÉ, A.; FLORES, G. G. *Uma A Outra Tempestade* [tradução-exu]. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

[4] WALTY, I. Intertextualidade. *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, 2009.

CAVARERO, A. *Vozes plurais*: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CÉSAIRE, A. *Uma tempestade*. São Paulo: Temporal, 2024.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CURY, M. Z.F. Intertextualidade: uma prática contraditória. *Ensaios de Semiótica*, n. 8, ano IV. Belo Horizonte: UFMG, 1982.

CURY, M. Z. F. Intertextualidade. *Glossário Ceale*, [s. d.].Disponível em: https://ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/intertextualidade. Acesso em: 15 mai. 2026.

FARIA, A. Papo sobre "Uma a Outra Tempestade" + "Tradução-Exu". *In*: BIBLIOTECA VIRTUAL DO PENSAMENTO SOCIAL. *Blog da Biblioteca Virtual do Pensamento Social*. 25 jan. 2023. Disponível em: https://blogbvps.com/2023/01/25/papo-sobre-uma-outra-tempestade-traducao-exu/. Acesso em: 11 ago. 2025.

FLORES, G. G.; GONÇALVES, R. T. *Algo infiel*: corpo performance tradução. Fotografias de Rafael Dabul. Florianópolis: Cultura e Barbárie, São Paulo: n-1 edições, 2017.

FREITAS, A. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HOMEM, R. C. Fio e fantasma. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 201-205, jul./dez. 2012.

KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LOPES, A. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000.

NUNES, J. "Tentaste sempre. Sempre falhaste. Não te apoquentes. Tenta de novo. Falha de novo. Falha melhor". *In*: *O poder do storytelling*, 2010. Disponível em: https://joaonunes.com/2010/e-a-vida/falha-melhor/. Acesso em: 30 ago. 2025.

SANTOS, B. de S. Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 66, p. 23-52, 2003.

SHAKESPEARE, W. *A Tempestade*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

SILVA, T. M. A linguagem que permeia a nossa vã literatura: alguns problemas sobre a representação do outro em *Outra tempestad*. *Littera: Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, São Luís, n. 11, p. 96-109, 2016. Disponível em: https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/5675. Acesso em: 30 set. 2026.

TRADUÇÃO-exu: Aula 1., 2020. 1 vídeo (4h e 19min). Publicado pelo canal Guilherme Gontijo Flores. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/live/RcQevwElw4o?si=AECTSC0Z60zJiNTs. Acesso em: 11 ago. 2025

VALLE, C. do. Uma ficção feita em versos: Ana Luísa Amaral, uma releitura do cânone ocidental e sua reterritorialização. *In*: MARQUES, G.; REIS, L.; COSTA, V. P. (org.). *Trânsitos e fronteiras literárias*. Boa Vista: Editora da Universidade Federal de Roraima; Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2023. p. 245-262.

WALTY, I. Intertextualidade. *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*, 29 dez. 2009. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/intertextualidade. Acesso em: 16 mai. 2026.

v. 31, n. 3, p. 168–182, 2026
ISSN: 2238-3824 · DOI: 10.35699/2238-3824.2026.63101
Submetido em: 27/11/2025 · Aprovado em: 13/03/2026

caligrama
revista de estudos românicos

O palco assombrado de Arthur Miller: uma leitura de *The Enemy of the People* (1951)

Arthur Miller's haunted stage: A reading of The Enemy of the People *(1951)*

Vanessa Cianconi
Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
vcianconi@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1175-4919

Resumo: Arthur Miller escreve *The Enemy of the People* (1951), baseada na peça homônima do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, encomendada a ele pelo diretor Robert Lewis, no auge do Macartismo. Este artigo pretende pensar como o fantasma de Henrik Ibsen assombra a reescritura da peça de Arthur Miller em uma conversa entre Antonio Negri, em seu ensaio "Specter's Smile" (2008), quando este remete à presença do *Unheimlich* na pós-modernidade tardia e, como nela estamos inseridos; Freddie Rokem, em *Philosophers and Thespians* (2010), quando o filósofo israelense coloca a aparição do fantasma no palco apontando para um passado ambivalentemente concebido como falido e nostálgico e para um futuro incerto e inconsequente e como a questão da moral, abordada largamente por Friedrich Nietzsche, afeta esse encontro no tempo. O efêmero aprendizado com o passado, a incompreensão do presente e a ansiedade em relação ao futuro fazem os mortos voltarem para clamar, através de palavras, o presente e o futuro. Miller, ao reescrever a peça de Ibsen, denuncia os horrores inerentes aos inquéritos presididos pelo Comitê de Atividades Antiamericanas trazendo para o palco o fantasma da memória que assombra os Estados Unidos.

Palavras-chave: Henrik Ibsen; Arthur Miller; fantasmagoria; teatro político; *Performance Philosophy*.

Abstract: Arthur Miller writes *The Enemy of the People* (1951), based on the homonymous play by Norwegian playwright Henrik Ibsen, commissioned by Robert Lewis at the height of McCarthyism. This article aims to consider how the ghost of Henrik Ibsen haunts Arthur Miller's

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

rewriting of the play in a conversation amongts Antonio Negri, in his essay "Specter's Smile" (2008), when he refers to the presence of the *Unheimlich* in late postmodernity and how we are embedded in it; Freddie Rokem, in *Philosophers and Thespians* (2010), when the Israeli philosopher places the appearance of the ghost on stage pointing to a past ambivalently conceived as failed and nostalgic and to an uncertain and inconsequential future, and how the question of morality, widely addressed by Friedrich Nietzsche, affects this encounter in time. The ephemeral learning from the past, the misunderstanding of the present, and the anxiety about the future make the dead return to claim, through words, the present and the future. Miller, in rewriting Ibsen's play, denounces the horrors inherent to the investigations presided over by the House Un-American Activities Committee, bringing to the stage the ghost of memory that haunts the United States.

Keywords: Henry Ibsen; Arthur Miller, Phantasmagoria; Political Theater; Performance Philosophy

"It is only shallow people who do not judge by appearances. The true mystery of the world is the visible, not the invisible...."

Oscar Wilde

Arthur Miller escreve *The Enemy of the People* (O inimigo do povo, 1951), baseando-se na peça homônima do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, encomendada a ele pelo diretor Robert Lewis, no auge do Macartismo.[1] Miller sempre foi assombrado por fantasmas, não só o do comunismo, nos termos de Marx, mas o do teatro. Considerado por muitos a arte mais assombrada, a arte dramática é, em sua história, assombrada desde o paleolítico e seus desenhos sobrenaturais em cavernas. Não há uma definição absoluta do momento histórico em que os fantasmas apareceram no palco, mas sabe-se que não somente os dramaturgos gregos encenaram fantasmagorias, assim como Shakespeare, muitos anos depois, viria a reprisar no teatro Elizabetano. A representação dessa figura de memória permanece nos mais diversos palcos assombrados do mundo, principalmente nos palcos estadunidenses. A questão da tragédia do homem comum[2] segundo Miller dá as mãos às questões sociais do dramaturgo norueguês, Henrik Ibsen, quando esse reescreve uma de suas peças mais icônicas: *O inimigo*

[1] Central para a análise da peça de Arthur Miller. Conf. CIANCONI, Vanessa. *As bruxas como desculpa*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014.

[2] Cf. "Tragedy and the Common Man" & "On Tragedy". *In:* Centola, Steven R. and Martin, Robert A., eds. *The Theater Essays of Arthur Miller*. New York: Da Capo, 1996

do povo, de 1882. As questões da *hubris*[3] e da sociedade norueguesa são reprisadas na peça norte-americana como fantasmagoria, pois é na peça de Miller que esse passado volta para assombrar o mundo dos EUA nos anos de 1950, quando os horrores do macartismo inauguravam uma nova caça às bruxas no país.

Este artigo pretende pensar como o fantasma de Henrik Ibsen assombra a reescritura da peça de Arthur Miller em um diálogo entre Antonio Negri, em seu ensaio "The Specter's Smile"[4] (2008), quando este remete a presença do *Unheimlich* na pós-modernidade tardia e, como nela estamos inseridos; Freddie Rokem, em *Philosophers and Thespians*[5] (2010), quando o filósofo israelense coloca a aparição do fantasma no palco apontando para um passado ambivalentemente concebido como falido e nostálgico, também para um futuro incerto e inconsequente e como a questão da moral, abordada largamente por Friedrich Nietzsche, afeta esse encontro no tempo. O efêmero aprendizado com o passado, a incompreensão do presente e a ansiedade em relação ao futuro fazem os mortos voltarem para clamar, através de palavras, o presente e o futuro. Miller ao reescrever a peça de Ibsen denuncia os horrores inerentes aos inquéritos presididos pelo Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC) trazendo para o palco o fantasma da memória que assombra os EUA. O objetivo nesse trabalho é demonstrar que ao assombrar o palco estadunidense de Miller, Ibsen mostra que o passado nunca ficou enterrado na história, ele volta, com força, não somente para assustar o mundo dos vivos, mas para lembrar que as questões do passado são as mesmas questões do presente.[6]

1 Arthur Miller assombrado: o fantasma de Henrik Ibsen

Antonio Negri (2008) considera estarmos inseridos na nova espectralidade, em um mundo de ilusões reais. "Não há mais um exterior, nem nostálgico, nem mítico, nem qualquer urgência para que a razão nos desvincule da espectralidade do real. Não há lugar nem tempo – e isso é o real. Só resta um *Unheimlich* radical no qual estamos imersos" (2008, p.9).[7] No prefácio na última tradução de *Das Unheimiliche*, ensaio de 1919 de Sigmund Freud, Gilson Iannini e Pedro Tavares escrevem sobre a intraduzibilidade da palavra alemã. Para os tradutores "infamiliar" é a palavra em português que mais expressa o que está em jogo no conceito desenvolvido pelo psicanalista. O "infamiliar" mostra que a fronteira entre as línguas não é intransponível, mas também que a passagem de uma língua a outra exige um certo forçamento. O conceito tradutório agencia, talvez, um outro conceito: a transposição da passagem da vida para a morte, a possibilidade de transpor a fronteira entre os dois mundos, o dos mortos e o dos vivos. As inquietações da morte e sobre a morte se integram à ideia do familiar, algo que também abriga seu sentido antitético. Para os tradutores, "o *unheimiliche* é uma negação que se

[3] *Hubris*, na concepção aristotélica de tragédia, remete a um orgulho excessivo do herói ao desafiar os deuses levando a nêmesis, ou seja, a queda, a derrocada do herói.

[4] Tradução literal: "O sorriso do espectro".

[5] Em tradução literal, "Filósofos e atores".

[6] Todas as citações originalmente em língua estrangeira apresentadas em português no corpo do texto foram traduzidas pela autora.

[7] "There's no longer an outside, neither a nostalgic one, not a mythic one, nor any urgency for reason to disengage us from the spectrality of the real. There's neither place nor time – and this is the real. Only a radical 'Unheimlich' remains in which we are immersed"

sobrepõe ao *heimiliche* apreendido tanto positiva quanto negativamente: é, portanto, uma reduplicação dessa negação, que acentua seu caráter angustiante e assustador" (Freud, 2021, p. 11). O neologismo, em português, não traduz exatamente a palavra do alemão, mas abriga tanto o sentido positivo de algo que conhecemos e reconhecemos quanto o sentido negativo de algo que desconhecemos. Alguma coisa que nos é estranha e nos causa angústia.

A ideia do infamiliar se junta à impossibilidade de negar o fato de que todas as peças de Ibsen deveriam se chamar *Espectros*, título da peça de 1881 do dramaturgo. A história singular e contingente da peça carrega a palavra "espectros" conservando sempre a força enigmática de uma metáfora. Essa metáfora aponta ao mesmo tempo para a relação com o passado (que é sempre um problema central nos enredos de Ibsen) e para forças que parecem retornar, por si próprias, de um passado em que não se deixam ficar trancadas. O mesmo se pode dizer de *O inimigo do povo* (1882). A impressão fantasmagórica dos banhos do Dr. Thomas Stockmann, como um local que se descobre sombrio e adoecido, remete para a tradição das histórias de fantasmas e para o universo das casas assombradas. A angústia, talvez, de uma dialética negativa perfaz toda a peça. Marvin Carlson, em *Haunted Stages*[8] (2003), afirma que toda a peça teatral é necessariamente assombrada. Para ele, todo o teatro traz uma presença espectral dos que retornam, não necessariamente para ficar, mas como algo que, de forma instrumentalizada, arrasta o passado na direção do presente e neste presente fica para rememorar algo que já foi. A função fantasmagórica, em toda a história da literatura, serve como trabalho de uma memória que não pode ser esquecida. A questão permanece: é a casa assombrada de Carlson os Banhos de Ibsen no mundo espectral de Miller?

Antonio Negri em seu ensaio "The Specter's Smile" (1998) afirma que os espectros de Marx são, de alguma forma, os espectros do capital. Os espectros que hoje configuram uma sociedade unanimemente definida como capitalista são definidos como:

> movimentos de uma abstração que se materializa e se torna poderosa: acima de tudo, a abstração do valor que, em um movimento incruento, vampiriza todo o trabalho do trabalhador e, transformando-se em mais-valia, torna-se capital; [...] que, ao se acumular, ao construir linhas bem integradas e firmes de comando objetivo, regula e hierarquiza a sociedade e a vida (1998, p. 6-7).[9]

Ao hierarquizar a vida o tempo se transforma em uma mentira. Um tempo desconexo sem o qual não haveria história, ou evento, ou promessa de justiça. É no ato 1, cena 5, de *Hamlet*, de Shakespeare, que o príncipe dinamarquês, ao final do encontro com o fantasma de seu pai, aponta o fato de que o "nosso tempo está desnorteado. Maldita a sina que me fez nascer um dia para consertá-lo!"[10] (Shakespeare, 2004, p. 29). Hamlet apontava para o fato de que ele expressava uma sensação de caos e corrupção moral no mundo ao seu redor. A frase "nosso tempo está desnorteado" sugere que a ordem natural das coisas havia sido interrompida e que não havia mais certezas do porvir.

---

[8] Em tradução literal: "Palcos assombrados".

[9] "A specter is the movement of an abstraction that is materialized and becomes powerful: above all the abstraction of value which, in a bloodless movement, vampirizes all of the worker's labor and, transforming itself into surplus value, becomes capital; [...] which, in accumulating itself, in constructing well integrated and firm lines of objective command regulates and hierarchizes society and life."

[10] "The time is out of joint. O cursed spite, that ever I was born to set it right!"

Parece que os debates éticos e morais sempre perpassaram toda a discussão teórica durante qualquer tempo histórico. E, obviamente, isto não é diferente em Henrik Ibsen. A aproximação entre o fantasma do pai de Hamlet, sendo um fantasma anacrônico em sua essência, e as peças em questão está justamente na contenda de Freddie Rokem em seu ensaio "Who's there? Hamlet as Philosopher and Thespian", em *Philosophers and Thespians* (2010), ao considerar o príncipe como filósofo e ator. A questão filosófica da moral estava não só em Shakespeare, mas em Ibsen e, por conseguinte, em Miller.

Para Rokem, na peça shakespeariana:

> a filosofia e o teatro não devem ser vistos como opostos, como algo por meio do qual os indivíduos competem por atenção e primazia. Em vez disso, as duas práticas discursivas devem ser vistas como um conflito que ocorre dentro do próprio protagonista, iluminando uma à outra a partir de perspectivas em constante mudança (2010, p. 60).[11]

Pode-se dizer que isto também é verdade nas peças aqui examinadas. As questões teatrais e filosóficas perfazem as discussões centrais das duas peças. Henrik Ibsen, em *O inimigo do povo* (1882), cria um Dr. Stockmann que, assim como Hamlet, em seu filosofar, mesmo que de forma indireta, mostra uma *hubris* que, em última instância, o leva a sua queda final.

Friedrich Nietzsche, em *Sobre a genealogia da moral*, texto de 1887, busca pela origem dos valores morais. O seu primeiro objetivo consiste em identificar, por meio de um exame histórico e etimológico, as condições e circunstâncias que teriam engendrado os juízos de "bem" e de "mal" – tais como são concebidos na civilização ocidental. Ao pressupor a criação desses valores, o filósofo estaria promovendo uma ruptura com uma tradição até então hegemônica no Ocidente. Nesse sentido o autor defende que as noções de "bem" e de "mal", não deveriam mais ser entendidas no âmbito metafisico, isto é, como essenciais, imutáveis e eternas. A seu ver, elas seriam frutos de uma procedência histórica e de uma perspectiva avaliadora – e, por essa razão, se revelam demasiado humanas. Conforme a filosofia nietzschiana, portanto, os valores que norteiam um pensamento moral são, tão somente, decorrentes de pontos de vistas humanos inseridos em determinado contexto histórico. São justamente esses traços demasiadamente humanos que são colocados em jogo por Ibsen. Hovstad é quem lembra ao prefeito de ser o médico quem sempre traz as discussões morais da sociedade à baila, colocando-o em uma posição de clara disputa de poder com seu irmão. A competição entre os dois é séria desde o início da peça.

> Prefeito: E, de qualquer forma, não há razão para que eu sinta qualquer animosidade pessoal em relação ao seu jornal, Sr. Hovstad. [...] Em suma, há um admirável espírito de tolerância em nossa pequena cidade... um senso de orgulho cívico. Isso é o que acontece quando temos um grande empreendimento comunitário para nos unir... e um empreendimento que diz respeito a todos os cidadãos sensatos em igual medida... (Ibsen, 1882, p. 5).[12]

---

[11] "Philosophy and theater are not to be viewed as oppositional, as something through which individuals compete for attention and primacy. Instead, the two discursive practices should be seen as a conflict occurring within the protagonist himself, illuminating each other from constantly shifting perspectives."

[12] "Mayor: [...] And in any case, there's no reason for me to feel any personal animosity towards your paper, Mr. Hovstad. [...] All in all, there is an admirable spirit of tolerance in our little town... a sense of civic pride.

A questão cívica e, por conseguinte, capitalista é colocada em cena várias vezes durante a conversa inicial entre o Prefeito e o Dr. Stockmann. Quando o médico deixa o prefeito em suspense sobre o que está acontecendo nos Banhos, o prefeito nota, e mais de uma vez para o médico, que a questão do indivíduo nunca pode se sobressair à questão do comunitário:

> Prefeito: Você tem uma disposição crônica para fazer as coisas com suas próprias mãos, pelo menos. E em uma comunidade bem-organizada, isso pode ser igualmente repreensível. O indivíduo deve estar pronto para se subordinar à comunidade como um todo; ou, mais precisamente, às autoridades encarregadas do bem-estar dessa comunidade (Ibsen, 1882, p. 10).[13]

A questão da *hubris* é premente em toda a peça. Dr. Stockmann finalmente descobre que os Banhos estão infectados e foi esta bactéria presente nas águas que, na temporada anterior, deixou muita gente doente. O médico, já desconfiando do problema, investiga sozinho o caso mandando uma amostra da água para um laboratório. O que o transformaria na "luz a ser seguida na cidade"[14] (Ibsen, 1882, p. 20), segundo Billing, vai levá-lo à derrocada final.

O debate moral é apontado de forma constante naquela comunidade. Hovstad, ao celebrar com o homem da ciência o caso do fornecimento de água aos Banhos, considera que a água vem de um metafórico pântano envenenado que é a sociedade na qual estão inseridos. O jornalista aponta que "esse mito da infalibilidade oficial deve ser destruído"[15] (Ibsen, 1882, p. 27), afirmando que a sociedade precisa enxergar o que é feito de forma desonesta em nome de algo verdadeiro. A corrupção intrínseca à comunidade precisa ser mostrada. Hovstad filosofa ao considerar a necessidade de desmistificar a corrupção que se veste de mito ali, a verdade precisa ser conhecida por todos, mesmo que isso signifique grandes perdas financeiras para a cidade. Algo que não prestaria ao capitalismo.

O não servir ao capitalismo e a moral que ali se perde é o debate que se estreita na peça do dramaturgo norueguês. Em *Além do bem e do mal* (1886), Nietzsche olha a filosofia ocidental como problemática por se imbricar em conceitos morais, principalmente os cristãos. A verdade, portanto, é o valor a ser inquirido e este valor verdadeiro está no próprio percurso da filosofia. Rubens Rodrigues Filho comenta sobre a sua tradução do termo *Für-wahr-halten*, que se refere à compreensão de Nietzsche sobre a relação entre verdade e convicção. Segundo nota do tradutor: "o termo literalmente, "Ter-por-verdadeiro", traduz-se, em sentido técnico-lógico, por "assentimento". *Fürwahrhalten* designa o genérico da postura subjetiva diante da proposição, englobando os vários modos de assentimento: crença, convicção, certeza. Aqui importava sublinhar a relação com a "verdade" ou veracidade no enunciado da convicção". O termo "veracidade" na filosofia nietzschiana está associado à convicção do filósofo ao afirmar o valor verdadeiro, ou seja, o modo incondicional com que lida com a verdade.

That's what comes of having a great communal undertaking to unite us... and undertaking which concerns all right-thinking citizen in equal measure..."

[13] "Mayor: You have a chronic disposition to take things into your own hands, at least. And in a well-ordered community, that can be equally reprehensible. The individual must be ready to subordinate himself to the community as a whole; or, more precisely, to the authorities charge with the welfare of that community."

[14] "Billing: You'll be the leading light of the town, Dr. Stockamann, damn me if you won't!"

[15] "[...] this myth of official infallibility must be destroyed."

O mérito da crítica à moral é trazido à baila pelo filósofo alemão: "Toda moral é criticada, porque o peso da tradição quer esmagar aqueles que são experimentadores" (Nietzsche, 2023, p.22). Ainda reflete que, "onde há Estado, onde há lucro como fim, aí está o "espírito do rebanho", o consumo desenfreado, a avaliação da cultura monetária, a manipulação, a mediocridade" (Nietzsche, 2023, p.22). A verdade não é para todos, somente enquanto servir o grupo, então, segundo Nietzsche "é certo que todo rebanho desconsidera aquele que não lhe é útil. E se há instinto de rebanho, também há outro. Assim toda forma de sociedade e Estado teme um espírito livre, porque não quer viver em função dele" (Nietzsche, 2023, p.30). Nota-se que Ibsen e Nietzsche escrevem mais ou menos dentro do mesmo período histórico. Se o problema da moral associada ao capitalismo já era premente para Ibsen, Nietzsche revê o problema e o estuda sob uma ótica cristã, visão também presente no dramaturgo norueguês. A questão do "espírito de rebanho" vem a ser reforçada por Walter Lippmann e Noam Chomsky como a "horda perplexa" anos depois em *Manufacturing Consent* (1988).

A questão da água poluída, envenenada com uma bactéria que pode ser mortal aos visitantes, não parece ser de extrema importância para o Prefeito. O embate ideológico que se constrói entre o médico e o prefeito fica bem claro quando o primeiro diz que não fechar os banhos seria "Um golpe, uma fraude, um crime absoluto contra o público e contra a sociedade"[16] (Ibsen, 1882, p. 35), mas para o prefeito, "sem algumas questões de autoridade moral, eu não seria capaz de orientar e dirigir os assuntos públicos da maneira que considero melhor para o bem comum"[17] (p. 36). Ainda: "o público não precisa de novas ideias. O público é mais bem servido pelas boas e velhas ideias que ele já tem"[18] (p. 37). Apesar de Dr. Stockmann insistir no fato de a água estar envenenada e considerar que a cidade está "trilhando na sujeira e na corrupção! Toda a prosperidade da cidade está enraizada em uma mentira![19]" (p. 41), o prefeito acusa o médico de ser o inimigo do povo: "Um absurdo fantástico – ou pior! Qualquer homem que possa lançar tais críticas contra sua própria terra natal não passa de um *inimigo público*"[20] (p. 41).

A ligação entre o inimigo do povo e o fato de a população, já domesticada, não precisar de ideias novas reverbera extemporaneamente Noam Chomsky em *Manufacturing Consent*.[21] Chomsky nos lembra que "controlar a população sempre foi uma preocupação constante do poder e do privilégio" (2004, p. 5).[22] Walter Benjamin também acreditava que "o culto do mal é um aparelho de desinfecção e isolamento da política" (1987, p. 30), pois, controlando o mal (o povo), se controlaria a política. Finalmente, Walter Lippmann também concordava que o "público precisava ser colocado em seu lugar" (*apud* Chomsky, 2004, p. 5),[23] para que, através da "indústria do consentimento", a democracia fosse alcançada. A cultura puritana dos EUA hoje ecoa essa prática preventiva de vigiar e, dessa forma, controlar, através de meios, muitas vezes obscuros, a vida privada, não só de seus cidadãos, mas de qualquer cidadão de qualquer

---

[16] "A swindle, a fraud, an absolute crime against the public and against society."

[17] "without some matters of moral authority, I should not be able to guide and direct public affairs in the way I consider best serves the common weal."

[18] "the public doesn't need new ideas. The public is best served by good old, accepted ideas it already has."

[19] "[...] peddling with filth and corruption! The whole of the town's prosperity if rooted in a lie!"

[20] "Fantastic nonsense – or worse! Any man who can cast such aspersions against his own birthplace is nothing but a *public enemy*."

[21] Em tradução literal: "Fabricação do consentimento".

[22] "Controlling the general population has always been a dominant concern of power and privilege."

[23] "The public should be put in its place."

país, principalmente aqueles que são considerados "inimigos". Ou seja, a figura do "outro" novamente se encontra sob escrutínio. A "horda perplexa", ou a massa ignorante, não é capaz de entender o seu lugar e, repetidamente, ignora a necessidade do pensar.

"Isto é guerra, Sr. Billing"[24] (Ibsen, 1882, p. 45), diz o médico ao corroborar a publicação de seu artigo no jornal. Dr. Stockmann volta à questão da necessidade de desinfectar a comunidade. No entanto, Hovstad, o editor do *Herald*, afirma que "Não vou publicá-lo. Não posso, não vou e não me atrevo a publicá-lo"[25] (p. 63) e ao reforçar a não publicação do artigo do médico complementa que "é a opinião pública, o público instruído, os pagadores de impostos e todos os outros – essas são as pessoas que controlam a imprensa"[26] (p. 64). Aslaksen reforça a ideia de que ninguém na cidade irá publicar o ensaio do médico sobre os Banhos. Mas, é somente no Ato 4, que a guerra realmente é declarada e, se faz claro, que a cidade se voltou contra o médico. O ato de se voltar contra o Dr. Stockmann desvela a respeito do que eles realmente estavam indo contra: a revolução que o médico secretamente preparava.

Na parte inicial do *Manifesto Comunista* (1848), Marx afirma que o Comunismo já é reconhecido por todos os poderes europeus como um Poder (*apud* Marx, p. 19)[27] – um poder que, como afirmou Merleau-Ponty, serviu para introduzir uma nova forma de governo que seria a revolução do proletariado. Aslaksen afirma que o médico

> fala sobre os banhos, mas o que ele realmente quer é a revolução. Ele quer ver o controle do conselho passar para outras mãos. Ninguém duvida que o Doutor seja sincero em suas intenções – ninguém pode ter duas opiniões sobre isso, certamente. Eu também sou a favor do autogoverno do povo, desde que não recaia muito sobre os pagadores de tarifas. Mas é exatamente isso que aconteceria aqui [...] (Ibsen, 1882, p. 71).[28]

E Hovstad ainda complementa: "[...] espero que ninguém aqui duvide de minhas convicções liberais. A política do *People's Herald* sobre as questões políticas mais importantes certamente deve ser conhecida por todos [...]" (Ibsen, 1882, p. 72).[29]

A questão filosófica de uma nova política liberal está presente durante todo o embate entre o Dr. Stockmann e os editores do jornal. Aslaksen e Hovstad iriam inicialmente publicar o ensaio enquanto achavam que serviria a seus propósitos morais e econômicos. Mas a moralidade, me parece, é relativa ao capital, ou seja, ao poder. O poder se transforma na musa inspiradora do agir. Dr. Stockmann não considera os "líderes" da sociedade o pior que existe nela, mas:

---

[24] "This is war, Mr. Billing"

[25] "I'm not going to print it. I cannot and will not and dare to print it."

[26] "it's public opinion, the educated public, the ratepayers and all the others – these are the people who control the press."

[27] "Communism is already acknowledged by all European Powers to be itself a Power."

[28] "[...] He talks about the Baths, but he's really after is revolution. He wants to see the control of the council pass into other hands. Nobody doubts but what the Doctor is sincere in his intentions – nobody can be in two minds about that, surely. I am too in favor of self-government by the people, as long as it doesn't fall too heavily on the ratepayers. But that's just what would happen here [...]"

[29] "[...] I trust nobody here doubts my liberal convictions. The policy of the *People's Herald* on the more important political questions must surely be known to everybody. [...]"

> [..] eles não são as pessoas que constituem o maior perigo para a sociedade. Eles não são os que mais poluem nossa vida espiritual ou infectam o solo abaixo de nós. Eles não são os piores inimigos da verdade e da liberdade em nossa sociedade. [...] O pior inimigo da verdade e da liberdade em nossa sociedade é a *maioria compacta*. Sim, a maldita, compacta e liberal maioria (Ibsen, 1882, p. 76, grifos meus).[30]

Precisamos agora entender que maioria liberal é essa. Ibsen antecipa, de alguma forma, uma questão que iria assombrar os séculos a frente. A questão da maioria tola, ou da "horda perplexa" para usar o termo cunhado por Walter Lippmann. Sobre ela, o Dr. Stockmann volta a ela:

> Uma doutrina herdada de seus antepassados, que você fatalmente continua a espalhar por toda parte – a doutrina de que o público em geral, o rebanho comum, as massas são a própria essência do povo – que elas são o povo – que o homem comum e todos os elementos ignorantes e imaturos da sociedade têm o mesmo direito de criticar e aprovar, governar e aconselhar que as poucas pessoas intelectualmente distintas (Ibsen, 1882, p. 76).[31]

É interessante notar que Chomsky remete à ideia de Lippmann ao afirmar que "o homem comum e todos os elementos ignorantes e imaturos da sociedade" têm, de alguma forma, poder decisivo sobre a política local. A filosofia presente em *Inimigos do povo* está, assim como estava em *Hamlet*, de William Shakespeare, na busca da verdade. O problema é que o caminho para a verdade se faz tortuoso sempre. Os "leigos ignorantes e intrometidos" precisam ser controlados a fim de não se perder a verdade. Em Chomsky:

> "Sempre. Naturalmente, as descrições dos fatos são um pouco mais delicadas, porque a moderna 'teoria democrática' é mais articulada e sofisticada do que no passado, quando a população em geral era considerada 'a ralé'. Mais recentemente, Walter Lippmann a chamou de 'leigos ignorantes e intrometidos' afirmando que as decisões devem ser tomadas por 'pessoas responsáveis' – mantendo-se sob controle a 'horda perplexa'" (Chomsky, 1996, p. 17).

Arthur Miller, em sua adaptação da peça, ao escrever durante os anos iniciais do Macartismo, se fixa na questão de poder falar a verdade, em se fiar nela como marcador moral para o seu Dr. Stockmann. Mas dela trataremos na próxima seção.

---

[30] "[...] And besides they are not the people who constitute the greatest danger to society. The are not the ones who do most to pollute our spiritual life, or to infect the ground beneath us. They are not the ones who are the worst enemies of truth and freedom in our society. [...] The worst enemy of truth and freedom in our society is the majority. Yes, the damned, compact, liberal majority."

[31] "A doctrine inherited from your forefathers which you fatuously go on spreading far and wide – the doctrine that the general public, the common herd, the masses are the very essence of the people – that they are the people – that the common man, and all the ignorant and immature elements in society have the same right to criticize and to approve, to govern and to counsel as the few intellectually distinguished people."

2 O inimigo do povo: o senso da moral filosófica de Ibsen em Miller

Na introdução de *An Enemy of the People: An Adaptation of the Play by Henrik Ibsen*[32] (2010), John Guare comenta que Miller em *Timebends* (1987), reforça esta ideia:

> Quanto mais familiarizado eu ficava com a peça, menos confortável eu me sentia com uma ou duas de suas implicações. Embora o Dr. Stockmann lute admiravelmente pela licença absoluta para dizer a verdade à sociedade, ele insinua a existência de uma elite não especificada. Elite que pode prescrever em que as pessoas devem acreditar... [Ele atribui] presciência superior a um grupo auto eleito, e o emaranhado só piora quando Ibsen traça um paralelo com a seleção biológica, até mesmo introduzindo um elemento de reprodução na questão... *Eu cortei o problema [do darwinismo social implícito] para sua implicação em nosso momento na América – a necessidade, se não o direito sagrado, de resistir à pressão para se conformar* (Miller, 2010, p. XVIII, grifos meus)[33].

Peter Stockmann acredita ser seu irmão um ponto fora da curva. Para ele, Thomas precisava aprender a se subordinar à horda, a seguir o rebanho. O indivíduo deve sempre se subordinar às autoridades:

> Você tem uma tendência arraigada de seguir seu próprio caminho, Thomas, e isso simplesmente não pode acontecer em uma sociedade bem-organizada. O indivíduo realmente deve se subordinar ao todo, ou – procurando palavras, ele aponta para si mesmo – às autoridades que estão encarregadas do bem-estar geral. Ele se levanta (Miller, 1951, p. 8-9).[34]

O argumento apresentado por Miller faz claro, diferente do de Ibsen, que o fantasma que aqui assombra não é somente o fantasma da moral cristã, que uma vez também aterrorizou Nietzsche, mas o fantasma da resistência necessária da pressão ao *Red Scare*: enquanto a caça aos comunistas assolava de vez o país.

Mesmo assim, os jornalistas, Hovstad e Billing, e os filhos pequenos do médico, Morten e Ejlif, em uma conversa, de aparência inofensiva, entre os dois adultos e as duas crianças, servem para questionar o que é ser pagão. Ejlif retruca a fala de seu irmão Morten sobre o que a professora disse em sala de aula: "Minha professora diz que o trabalho é uma punição para os nossos pecados"[35] (Miller, 1951, p. 12) e adiciona o seu plano de não querer trabalhar, mas

---

[32] Em tradução literal: "Um inimigo do povo: uma adaptação da peça de Henrik Ibsen".

[33] "The more familiar I became with the play, the less comfortable I felt with one or two of its implications. Though Dr. Stockmann fights admirably for absolute license to tell society the truth, he goes on to imply the existence of an unspecified. Elite that can prescribe what people are to believe ... [He ascribes] superior prescience to a self-elected group, and the tangle only gets worse when Ibsen draws a parallel with biological selection, even introducing an element of breeding into the matter... I cut across the problem [of implied social Darwinism] to its implication to our moment in America – the need, if not the holy right, to resist the pressure to conform."

[34] "You have an ingrained tendency to go your own way, Thomas, and that simply can't go in a well-organized society. The individual really must subordinate himself to the over-all, or – groping for words, he points to himself – to the authorities who are in charge of the general welfare. He gets up."

[35] "My teacher says that work is a punishment for our sins"

de virar um Viking quando crescer. Até porque, para aquela sociedade, Vikings eram pagãos. Billing pega carona no que diz a criança e alfineta esta nova sociedade: "Sim, por Deus, eu quero. Eu sou um verdadeiro pagão e tenho orgulho disso. Você verá, em breve todos seremos pagãos!"[36] (p. 13). Ao que Morten responde: "E então podemos fazer tudo o que quisermos!"[37] (p. 13). Em uma sociedade que novamente usa a religião para controlar a sua população, não compactuar com religiões dá direito aos cidadãos a fazer o que quiserem. A proposição infantil de Morten gera parte da constante problemática cristã estadunidense. A lógica do trabalho protestante não pode ser colocada em escanteio. O pensamento de Max Weber, em seu livro *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (2001 [1904]), versa justamente sobre este espírito de trabalho duro e de como o protestantismo estadunidense não os deixa livres para serem felizes ou fazerem tudo o que quiserem, mas os leva a um caminho da avareza pregado por Benjamin Franklin e replicado incansavelmente através do tempo histórico estadunidense.

Assim como na peça de Ibsen, os jornalistas parecem apoiar o médico enquanto lhes é conveniente. Dr. Stockmann e Hovstad conversam sobre o que de fato polui a cidade:

> Hovstad: Doutor, acho que vem de uma lixeira totalmente diferente.
> Dr. Stockmann: O que o senhor quer dizer com isso?
> Hovstad: [...] O mesmo lixão que está envenenando e poluindo toda a nossa vida social nesta cidade. [...] Tudo o que importa nesta cidade caiu nas mãos dos burocratas (Miller, 1951, p. 23).[38]

No entanto, a preocupação de Miller com a manipulação da liberdade de expressão era muito mais premente. O Capitão Horster, ao emprestar a casa para a reunião com o médico, explica a Billing o porquê de ter feito isto:

> Billing: Por que está emprestando sua casa para isso? Nunca ouvi falar de sua ligação com nada político.
> Horster: Bem, já estive em muitos lugares onde as pessoas não têm permissão para dizer coisas impopulares. O senhor sabia disso?
> Billing: Claro, já li sobre isso.
> Horster: Bem, eu não gosto disso.
> Billing: Mais uma pergunta. Qual é a sua opinião sobre a proposta do doutor de reconstruir a mola?
> Horster: Não entendo nada sobre isso (Miller, 1951, p. 51).[39]

O capitão ao responder que não entendia da ciência do médico, e não concordava que somente um grupo pudesse exprimir as suas opiniões, corrobora a ideia da possibilidade da liberdade de expressão, tão cara a uma imprensa que era, repetidamente, censurada por polí-

---

[36] "Yes, by God, I do. I am a real heathen and proud of it. You'll see, pretty soon we're all going to be heathens!"

[37] "And then we can do anything we want!"

[38] "Hovstad: Doctor, I think it comes from an entirely different dump.
Dr. Stockmann: What do you mean? / Hovstad: [...] The same dump that is poisoning and polluting our whole social life in this town. [...] Everything that matters in this town has fallen into the hands of bureaucrats."

[39] "Billing: [...] Why are you lending your house for this? I never heard of you connected with anything political. Horster. Well, I've been in a lot of places where people aren't allowed to say unpopular things. Did you know that? Billing. Sure, I've read about it. / Horster: Well, I don't like it. /Billing: One more question. What's your opinion about the Doctor's proposition to rebuild the spring? / Horster: I don't understand a thing about it."

ticos que tentavam manipular a opinião pública contra um grupo de comunistas que nem sequer de fato existia. A ideia da "horda perplexa" se faz cíclica em toda a peça do dramaturgo estadunidense. Peter Stockmann, irmão do cientista e prefeito da cidade, e, de alguma forma, seu algoz, lembra a questão:

> Agora, espere um pouco. Não quero violência aqui. Quero que vocês entendam os motivos dele. Ele é um homem, sempre foi, que nunca fica feliz a menos que esteja incomodando a autoridade, ridicularizando a autoridade, destruindo a autoridade. Ele quer atacar as fontes para poder provar que a administração errou na construção [...] Agora, há várias pessoas aqui que parecem achar que o doutor tem o direito de dizer o que quiser. Afinal de contas, somos um país democrático. Deus sabe que, em tempos normais, eu concordaria cem por cento com o direito de qualquer pessoa de dizer qualquer coisa. Mas estes não são tempos comuns. As nações estão em crise, assim como as cidades. *Há ruínas de nações e há ruínas de cidades em todo o mundo, e elas foram destruídas por pessoas que, sob o pretexto de reforma, de defesa da justiça e assim por diante, quebraram toda a autoridade e deixaram apenas a revolução e o caos* (Miller, 1951, p. 57, grifos meus).[40]

O prefeito da cidade faz menção clara às revoluções socialistas e comunistas antecedentes à do cientista. A Revolução Russa, de 1917, que se pode dizer ter dado origem ao socialismo e à Revolução Comunista Chinesa, de 1949, dá origem à ideia das ruínas destruídas da cidade por pessoas que, sob o pretexto de reforma e de defesa da justiça, fizeram a revolução, deixando somente o caos ao quebrar com a autoridade vigente. Dr. Stockmann admite ser um revolucionário, um revolucionário contra o fato de a maioria estar sempre correta. Para ele a maioria está sempre errada – o argumento do cientista, ao trazer figuras da história que foram rechaçadas por falarem a verdade contra a grande besta da maioria, está no fato de ele não conseguir se fazer crível pela horda que não enxerga além da figura controladora de poder. É também agora que ele é declarado o "inimigo do povo", ao final do 2º ato.

A peça de Miller tem somente três atos. E é no último ato que a intenção de Miller realmente se faz clara para o espectador. Em uma conversa entre pai e filha, logo após a demissão de Petra da escola na qual lecionava, é possível enxergar tal objetivo:

> Dr. Stockmann: [...] Os grandes patriotas com sua indignação anônima, rascunhando a escuridão de suas mentes em pequenos pedaços de papel sujo – isso é moralidade, e eu sou o traidor! O que dizia a carta?
> Petra: Bem, uma delas era de alguém que disse ter ouvido no clube que alguém que frequenta esta casa disse que eu tinha opiniões radicais sobre certas coisas.
> Dr. Stockmann: Oh, que maravilha! *Alguém ouviu que alguém ouviu que alguém ouviu que alguém ouviu que ela ouviu, que ele ouviu...!* Catherine, faça as malas o mais rápido

[40] "Peter Stockmann: Now wait a minute. I want no violence here. I want you to understand his motives. He is a man, always has been, who is never happy unless he is badgering authority, ridiculing authority, destroying authority. He wants to attack the springs so he can prove that eh administration blundered in the construction [...] Now there are a number of people here who seem to feel that the Doctor has a right to say anything he pleases. After all, we a democratic country. Now, God knows, in ordinary times I'd agree a hundred per cent with anybody's right to say anything. But these are not ordinary times. Nations have crisis, and so do towns. There are ruins of nations, and there are ruins of towns all over the world, and they were wrecked by people who, in the guise of reform, and pleading for justice, and so on, broke down all authority and left only revolution and chaos."

> possível. Sinto-me como se vermes estivessem rastejando sobre mim (Miller, 1951, p. 68, grifos meus).[41]

A mentira que se espalha, assim como na América de Joseph McCarthy, sem escrúpulos, serve ao prefeito que precisa se livrar do próprio irmão. Ao final do terceiro ato tanto Morten Kiil, tanto o sogro do médico, quanto Aslaksen, o editor do jornal, tentam comprar o cientista de alguma maneira. Kiil comprou quase todas as ações disponíveis de os Banhos que conseguiu encontrar – pela metade do preço – a fim de chantagear o genro. Peter Stockmann é quem chama atenção do irmão, já o julgando, pela ação do sogro:

> Muito bem, se você insiste em ser estúpido. Um homem faz uma campanha implacável para destruir a confiança em uma corporação. Ele chega ao ponto de convocar uma reunião de massa contra ela. Na manhã seguinte, quando as pessoas ainda estão em estado de choque com tudo isso, seu sogro corre por toda a cidade, comprando ações pela metade do valor. [...] E você tem a coragem de falar comigo sobre princípios! (Miller, 1951, p. 72)[42]

Kiil chantageia Thomas, ameaçando comprar todas as ações com o dinheiro da herança que ficaria para Catherine, esposa do médico, a não ser que ele limpasse o nome do sogro na cidade, ou seja, retirando o que havia dito sobre a origem da bactéria nos Banhos. Afinal, a razão da podridão da água vinha justamente dos negócios de Morten Kiil.

Ainda é na mesma noite que Aslaksen resolve visitar o Dr. Stockmann, cruzando com Kiil na saída. O comentário de Kiil: "Há muitos intelectuais aqui; é melhor eu ir embora"[43] (Miller, 1951, p. 77), não é gratuito. O momento de encontro entre estes dois personagens também é um momento de encontro entre a filosofia e o teatro e a permeabilidade entre os dois campos de estudo. Kiil é um homem de negócio, onde tudo é teatral, assim como é este comentário. Stockmann e Aslaksen representam os personagens mais educados da sociedade, no entanto, o jornalista, ou seja, o formador de opinião, tenta, assim como Kiil, ludibriar Stockmann. Este responde de forma categórica ao entender que está sendo manipulado por quem, de fato, iria manipular a opinião pública. Para o Dr. Stockmann: "em outras palavras, senhores, vocês estão procurando alguém para chantagear e pagar sua conta de publicação"[44] (Miller, 1951, p. 80). Para o médico, ainda:

---

[41] "Dr. Stockmann: [...] The big patriots with their anonymous indignation, scrawling out the darkness of their minds onto dirty little slips of paper – that's morality., and I'm the traitor! What did the letter say?
Petra. Well, one of them was from somebody who said that he'd heard at the club that somebody who visits this house said that I had radical opinions about certain things.
Dr. Stockmann: Oh, wonderful! Somebody heard that somebody heard that somebody heard that she heard, that he heard...! Catherine, pack as soon as you can. I feel as though vermin were crawling all over me."

[42] "Very well, if you insist on being dense. A man wages a relentless campaign to destroy confidence in a corporation. He even goes so far as to call a mass meeting against it. The very next morning, when people are still in a state of shock about it all, his father-in-law runs all over town, picking up shares at half their value. [...] And you have the nerve to speak to me about principles!"

[43] "Too many intellectuals here; I'd better go."

[44] "In other words, gentlemen, you are looking for someone to blackmail into paying your printing bill."

> Mas as crianças estão envenenadas, as pessoas estão envenenadas! Se a única maneira de eu ser amigo do povo é assumir o controle dessa corrupção, então eu sou um inimigo! A água está envenenada, envenenada, envenenada! Esse é o começo e esse é o fim! Esse é o começo e esse é o fim! Agora saiam daqui! (1951, p. 82)[45]

A possiblidade da manipulação da opinião pública, interessantemente, é justamente a principal questão do macartismo quando ao acusar alguém de subversão (a tal revolução que o médico faria na cidade) ou de traição poderia levar qualquer pessoa à frente do HUAC. Me parece haver um *double play*[46] na fala do Dr. Stockmann. Quem são esses comunistas que McCarthy via até embaixo da cama? São eles os revolucionários que por onde passam só deixam destroços ou são os salvadores da moral? Novamente aqui se cai em um problema filosófico quando o revolucionário é o único – o homem que se ergue sozinho – capaz de manter a moral, uma moral indiscutível, uma retitude de caráter tão imbuída no *self-righteousness*[47] estadunidense, que não é possível deixar de enxergá-lo sob uma ótica puritana, um verdadeiro niilista, não nos termos de Nietzsche, naturalmente.

A questão da moral e da verdade é relativa na peça, assim, volta-se a Nietzsche quando este diz ser a verdade questionável em *Sobre a genealogia da moral* (1887). Nas palavras de Renato Zwick, tradutor de Nietzsche, é inevitável que a busca persistente da verdade leve ao desnudamento da mentira desse ideal, de toda a mendacidade dos conceitos religiosos, uma busca cuja forma extrema é representada pela ciência. No entanto, para o filósofo alemão, é com a ilusão da arte que se combate a ilusão da religião e da metafísica. Mais uma vez, o teatro e a filosofia se unem sob uma perspectiva única nas peças de Ibsen e de Miller. Quase ao final da peça, a família Stockmann se vê presa à cidade e, talvez como uma forma de revolucionar ainda mais, eles decidem abrir uma escola na casa do marinheiro, afinal de contas, Horster também não poderia ir mais a lugar algum. Seria aqui uma tentativa de se buscar a verdade? Seria aqui ela finalmente desnudada?

A peça de Miller termina como a de Ibsen e assim também termina este ensaio. A fala potente do cientista ao resolver ficar e defender a sua ideia sozinho mostra ao mundo que, ainda não sendo possível desnudar a verdade, para o homem mais forte, ainda é possível tentar ir contra a "horda perplexa". Tanto para o Dr. Stockmann de Miller, assim como para o de Ibsen: "[...] os fortes precisam aprender a se sentir sozinhos!"[48] (Miller, 1951, p. 85).

---

[45] "But the children are poisoned, the people are poisoned! If the only way I can be a friend of the people is to take charge of that corruption, then I am an enemy! The water is poisoned, poisoned, poisoned! That's the beginning of it and that's the end of it! That's the beginning of it and that's the end oof it! Now get out of here!"

[46] "jogo duplo" em tradução literal, mas a expressão se refere a algo que pode ser entendido como "dupla interpretação"

[47] Expressão se refere à uma atitude que pode ser entendida como "falso moralismo".

[48] and the strong must learn to be lonely!

Referências

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*: Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRONSEN, D. An Enemy of the People: A Key to Arthur Miller's Art and Ethics. *Comparative Drama*, Michigan, v. 2, n. 4, p. 229-247, 1968-1969. DOI: https://doi.org/10.1353/cdr.1968.0016.

CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage:* The Theater as Memory Machine. Michigan: The University of Michigan Press, 2003.

CENTOLA, S. R.; MARTIN, R. A. (ed.). *The Theater Essays of Arthur Miller*. New York: Da Capo, 1996.

CHOMSKY, N; HERMAN, E. S. *Manufacturing Consent:* The Political Economy of Mass Media. Nova York: Pantheon Books, 2002

CHOMSKY, N. *Hegemony and Survival:* America's Quest for Global Dominance. Londres: Penguin Books, 2004.

CHOMSKY, N. *Segredos, mentiras e democracia*. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.

CIANCONI, V. *As bruxas como desculpa.* Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2014.

FREUD, S. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927—1931)*. Tradução de James Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

FREUD, S. *O infamiliar [Das Unheimlich]*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

IBSEN, H. *An Enemy of the People, The Wild Duck, Rosmersholm*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

MILLER, A. *An Enemy of the People:* An Adaptation of the Play by Henrik Ibsen. Nova York: Penguin Books, 2010.

MILLER, A. *Timebends*: a Life. Nova York: Grove Press, 1987.

NEGRI, A. "Specter's Smile" *In*: SPRINKER, M. (ed.). *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*. Nova York: Verso, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).

NIETZSCHE, F. *Sobre a genealogia da moral*. Rio de Janeiro: L&PM, 2023.

ROKEM, F. *Philosophers & Thespians:* Thinking Performance. California: Stanford University Press, 2010.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*: príncipe da Dinamarca – tragédia em 5 atos. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. Disponível em: https://liviafloreslopes.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/10/shakespeare-hamlet.pdf. Acesso em: 6 nov. 2024.

WEBER, M. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Thomson Learning, 2001.

WILDE, O. *The Picture of Dorian Gray.* United Kingdom: Penguin Books, 1998.

v. 31, n. 3, p. 183–197, 2026
ISSN: 2238-3824 · DOI: 10.35699/2238-3824.2026.61886
Submetido em: 23/09/2025 · Aprovado em: 09/03/2026

caligrama
revista de estudos românicos

Um olhar contemporâneo sobre a representação da condição feminina no teatro setecentista

A Contemporary Look at the Representation of the Female Condition in 18th Century Theatre

Marta Brites Rosa
Universidade de Lisboa (ULisboa) | Lisboa | PT
britesrosa@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-7405-7574

Resumo: Este artigo analisa um conjunto de entremezes portugueses do século XVIII, preservados na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e na Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II, que abordam conflitos conjugais, focando-se na forma como as figuras femininas aí são retratadas. O estudo explora a recorrência de enredos em que as mulheres desafiam a autoridade dos maridos, resultando em discussões e ameaças. Apesar de estes textos reforçarem a ordem patriarcal e refletirem uma sociedade onde o papel das mulheres estava confinado ao casamento e ao lar, também expõem tensões sociais e o desejo feminino por maior autonomia. O estudo contextualiza histórica e socialmente estes entremezes, discutindo o seu papel como veículos de moralização e conformação social, mas também como espaços onde se tornavam visíveis os primeiros questionamentos sobre o estatuto da mulher. Um olhar contemporâneo sobre estes enredos, permite compreender que apesar de apresentarem um final que reforça a submissão feminina, estas peças evidenciam um debate emergente sobre os direitos e desejos das mulheres na sociedade portuguesa do século XVIII.

Palavras-chave: entremez; gênero; estudos de recepção; casamento; teatro

Abstract: This article analyses a set of 18th century Portuguese *entremezes* (short plays) preserved in the Calouste Gulbenkian Foundation Art Library and the D. Maria II National Theatre Library that deal with marital conflicts, focusing on the way women are portrayed in these plays. This study explores the recurrence of plots

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

in which women challenge male authority, resulting in arguments and threats. Although these texts reinforce the patriarchal order and reflect a society where the female role was restricted to marriage and the home, they also expose social tensions and the female desire for greater autonomy. The study contextualises the *entremezes* historically and socially, discussing their role as vehicles for moralisation and social conformation, but also as spaces where the first questions about the status of women became visible. A contemporary view over these texts, allows us to understand that despite having an ending that reinforces female submission, these plays highlight an emerging debate about women's rights and desires in 18th century Portuguese society.

Keywords: short plays; gender; reception studies; marriage; theatre

1 As bulhas das mulheres com os maridos no teatro setecentista

Tendo como ponto de partida um conjunto de entremezes cujos títulos versam sobre o tema "a bulha da mulher com o marido", este artigo visa refletir sobre a forma como o teatro português setecentista retrata as personagens femininas no casamento. Através da análise de um *corpus* temático, pretende-se mostrar como o teatro podia servir como veículo de moralização e conformação social, mas também como espaço de debate dos primeiros questionamentos sobre o papel da mulher.[1]

1.1 Identificação do *corpus*

O *corpus* selecionado é constituído por dez peças de teatro portuguesas do séc. XVIII, cujos títulos[2] e a ação se reportam a discussões entre casais. Estão preservadas na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e na Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II, podendo ser acedidas digitalmente. O critério de seleção dos textos baseou-se não só na ação, que deveria remeter para diferendos na vida conjugal, mas também nos títulos, procurando-se pelas palavras "bulha" e sinônimos, "mulher e "marido".[3] O estudo justifica-se pela quantidade de

---

[1] Este artigo resulta da pesquisa realizada no âmbito do projeto *The feminine paradox in the Portuguese 18th century theatre*, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Ref: 2020.02930.CEECIND/CP1592/CT0001

[2] Tanto os títulos dos folhetos como os textos são transcritos para a grafia atual.

[3] Não se incluiu no *corpus* o entremez "*Despique da mulher casada que tece disputas com seu marido pela não querer levar a ver as luminárias* – Onde se mostra o grande trabalho que outra mulher desabusada teve em convencer a seu marido que a pretendia levar violentamente a passear. Obra utilíssima a todos e mais a todas que arras-

textos impressos no último quartel do século XVIII que partilham este mote e que por isso sugerem um tema social pertinente à época.

1 *Drama intitulado A bulha do marido com a mulher por cantar a **ratazana**,*[4] Lisboa: Of. Domingos Gonçalves, 1785, 16 p.

2 *Novo e gracioso papel intitulado Modo de emendar a desordem da mulher com o marido pela não deixar jogar o **Entrudo** e A bulha da velha com os rapazes por amor dos rabos levas*, Lisboa: Of. Domingos Gonçalves, [1768-1787],[5] 16 p.

3 *Novo entremez intitulado A grande bulha que teve a mulher com seu marido por deitar dinheiro nas **sortes** e lhe sair em branco*, Lisboa: Of. Domingos Gonçalves, 1787, 16 p.

4 *Novo e gracioso entremez intitulado A grande bulha e desordem que teve a mulher com o marido pela não deixar ir ver os **cavalinhos***, Lisboa: Francisco Borges de Sousa, 1791, 16 p.

5 *Novo papel gracioso intitulado A grande contenda que teve a mulher com o marido pela não deixa ir ver as barbas do **cacho d'uvas** ou O fruto do bom conselho*, Lisboa: Of. António Gomes, 1792, 16 p.

6 *O novo e gracioso entremez intitulado A grande desordem que o marido teve com a mulher por ir ver o fogo e as **danças** sem sua licença e o fatal sucesso que lá lhe aconteceu*, Lisboa: Of. António Gomes, 1793, 14 p.

7 *Novo e gracioso entremez intitulado A grande bulha e desordem que teve a mulher com o marido pela não deixar ir ver os **arlequins***, Lisboa: Of. António Gomes, 1793, 16 p.

8 *Divertido e gracioso entremez Dos desatinos que a mulher fez a seu marido por motivo de não a deixar ir ver as **luminárias***, Lisboa: Of. António Gomes, [1793][6], 16 p.

9 *Novo e gracioso entremez intitulado A grande desordem que teve o marido com a mulher por perder um **sapato** nas luminárias*, Lisboa: Of. António Gomes, [1793][7], 16 p.

10 *Novo entremez intitulado A grande desordem que teve o marido com a mulher por não querer que trouxesse o **topete** à Marrafe*, Lisboa: Of. António Gomes, [1787-1793][8], 15 p.

---

tarem a vil cadeia da vida licenciosa e libertina. Composta pelo mesmo autor da relação das disputas – Parte segunda" ([sl] [sn] [sa]), pois apesar de as palavras-chave estarem contidas no título, apenas remetem para um texto anterior do qual este é a continuação, além de a estrutura, forma e enredo serem diferentes.

[4] As palavras destacadas a negrito serão utilizadas ao longo do artigo para identificar cada peça.

[5] Este folheto tem autorização da Real Mesa Censória, logo, a sua impressão foi feita entre 1768 e 1787.

[6] No final do folheto está impressa a data MDCXCIII. No mesmo local se informa que foi licenciado pela Real Mesa de Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros, instituição que funcionou entre 1787 e 1794, donde se pressupõe que na indicação do ano faltará um "C".

[7] Ver nota acima.

[8] Este folheto tem autorização da Real Mesa de Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros, logo, a sua impressão ocorreu entre 1787 e 1793.

2 Contexto histórico sobre as mulheres e o teatro na sociedade portuguesa no último quartel do séc. XVIII

O conjunto de entremezes escolhido foi publicado na sua maioria no último quartel do séc. XVIII, período durante o qual reinou D. Maria I. É nesta época que os teatros públicos lisboetas sofrem um revés extraordinário, ao ser interditada a presença de mulheres em palco, sendo os papéis femininos representados por homens. Fora da capital e em espaços privados, as mulheres poderiam representar, mas não nos principais teatros: o da Rua dos Condes, do Salitre e S. Carlos.

As novas diretivas da monarca, no que diz respeito à atividade teatral, impediam a continuação e o crescimento que esta tivera durante o reinado de D. José, grande apreciador da arte de Talma e da ópera, que promoveu, através de diversas medidas – nomeadamente as explanadas nos *Estatutos da Sociedade estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos* (1771) – a consolidação do teatro como atividade profissional, comercial e social. Para além do incentivo à atividade teatral, é no reinado de D. José que se dão algumas alterações no estatuto das mulheres na sociedade portuguesa.

Os costumes retrógrados e de enclausuramento vão dando lugar a uma sociedade onde o seu papel, apesar de continuar a focar-se na família, acolhe também uma vertente intelectual que se manifesta no surgimento dos salões literários, por exemplo. As principais funções femininas permanecem a dedicação ao marido e a garantia de sucessores, secundadas pela educação dos filhos e gestão do lar. Contudo, a aceitação de que essas eram as únicas funções para as quais as mulheres tinham competências começa a ser contestada, nomeadamente através de diferentes tipologias textuais divulgadas em folhetos volantes.

Há inúmeros textos sobre mulheres que são resposta a outros publicados anteriormente, revelando uma dinâmica de debate ativa. Um desses textos é o de Paula da Graça, *Bondade das mulheres vendicada e malícia dos homens manifesta*, publicado pela primeira vez em 1715, com, pelo menos, mais quatro edições até 1793, em resposta ao folheto de Baltazar Dias, *Malícia das mulheres* (cuja primeira edição data de 1640). Uma segunda polémica surge com a impressão do texto assinado por Frei Amador do Desengano, *Espelho crítico no qual claramente se vêm alguns defeitos das mulheres*, que teve duas respostas de Gertrudes Margarida de Jesus.[9] Além destes textos surgem outros, como o *Tratado da igualdade dos sexos ou O elogio do merecimento das mulheres* (1790), que defende que as mulheres são intelectualmente iguais aos homens e que apenas a falta de ensino e o afastamento do mundo as impede de demonstrar essas capacidades e as leva a comportamentos mais ingênuos. Estes exemplos permitem-nos perceber que o debate e a contestação começavam a ter lugar na praça pública através da leitura e divulgação dos folhetos de cordel.

É ainda importante referir a ação censória, feita a espetáculos e publicações, que proibia o que ferisse a figura de monarcas ou membros da família real, a Igreja ou elementos da Igreja, e que fosse contra a moral e os costumes aceitos. Segundo os preceitos morais da época, situações consideradas desonrosas só poderiam ocorrer nas peças se posteriormente houvesse

[9] Sobre este assunto ver Betina Ruiz. *A retórica da mulher em polémicas de folhetos de cordel do século XVIII* - Os discursos apologéticos de Paula da Graça, Gertrudes Margarida de Jesus, L.D.P.G. e outros nomes (quase) anónimos. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009.

uma emenda a esse comportamento. Desta forma, os folhetos impressos são os materiais que passaram por essa censura e que, por isso mesmo, refletem valores partilhados pelo Estado e pela Igreja, neste caso a ideia sobre o casamento e as obrigações da cada um dos esposos:

> O Estado promoverá o casamento como forma de preservar a ordem social, já que considera a família como uma célula imprescindível, pois ela garante a formação dos futuros cidadãos, que terão de seguir os princípios estabelecidos socialmente. Por outro lado, as razões económicas condicionam o casamento, tido como salvaguarda do património familiar. (Tarujo, 2023, p. 93).

É este contexto que nos permite perceber qual o valor social das peças em análise e de que forma elas refletem uma mudança, enquanto criticam e retratam a sociedade coeva.

3 Características do *corpus*

Os textos do *corpus* são autorreferidos de três formas: drama (1), papel (2) e entremez (7), sendo este último o que utilizaremos, por se adequar melhor aos objetos. Os entremezes são curtas peças de teatro de tom cômico e satírico, apresentadas nos teatros geralmente em complemento a uma peça maior, versando sobre temas e figuras do quotidiano. Para além do espaço teatral, circulavam também em texto, tanto impresso como manuscrito. A impressão dos folhetos e a sua cópia patenteiam a procura que tinham por parte tanto daqueles que tinham assistido ao espetáculo e queriam possuir o texto, como dos que preferiam a leitura doméstica, possivelmente em grupo.

Neles tanto podemos ver retratados episódios de contexto familiar de diversas castas sociais, como pessoas de classes sociais mais baixas no âmbito das suas profissões. Os entremezes comportam um caráter didático, ocorrendo em vários uma última tirada proferida em uníssono por várias personagens, diretamente ao público, com uma carga moralizante. Principalmente nas peças do final do século XVII até meados do século XVIII, este gênero tem como característica terminar em geral à pancada ou em festa, o que não acontece em nenhum dos entremezes referidos neste estudo.

Os textos do *corpus* são peças curtas, em um ato, variando entre 14 e 16 páginas, com um reduzido número de personagens, entre 5 e 8. Todos eles são anônimos, não havendo elementos que indiquem a autoria. No entanto, a repetição da estrutura diegética pode indicar que alguns são reformulações a partir de entremezes anteriores. A este propósito, note-se que muitas vezes a novidade do entremez era o "engodo" que levava os espectadores ao teatro, pois em vez de se estrear uma tragédia ou comédia nova, optava-se por refrescar a oferta cultural através dos entremezes, bailes ou outras apresentações que ocorriam no intervalo da peça maior. Este subterfúgio era utilizado com frequência, de forma a atrair continuamente aos teatros espectadores ávidos de estreias sobre os palcos. Desta forma se justifica a repetição e uniformidade das peças, cuja variação se dá no motivo da desordem entre o casal. Geograficamente, não há informação paratextual que nos indique onde se desenrola a ação, embora através das falas das personagens seja possível localizá-las na capital portuguesa, pois referem-se espaços de Lisboa (praça do Salitre, Belém, muralha de S. Pedro de Alcântara, Cais da Pedra, Junqueira, rua dos Correeiros...).

A ação passa-se no seio de famílias da burguesia, cuja cabeça do casal vive do seu negócio, constituídas por um casal (marido e mulher) e, ocasionalmente uma filha e/ou um filho. A este conjunto de personagens somam-se um criado e/ou uma criada e uma figura, geralmente masculina, do círculo de conhecimentos do marido. Poderá ainda juntar-se uma vizinha ou uma amiga da mulher, ou um amante da filha. O local da ação é a casa da família, onde nos são dadas a conhecer as motivações de cada personagem, as suas decisões e as consequências dessas mesmas decisões. O motivo da "bulha" em geral ocorre fora de cena, sendo disso dado conhecimento por meio da narração das personagens, surgindo o cômico através da linguagem, das personagens e das situações.

4. Mulheres e filhas em desordem

Em muitos entremezes as mulheres são objeto de sátiras misóginas, e a quantidade de textos que se debruçam sobre "desordens" ou "bulhas" nas quais elas estão envolvidas estende-se para além da vida conjugal: as divergências ocorrem entre mulheres mais velhas que se enamoram por jovens, entre trabalhadoras, entre namorados ou noivos, entre pais e filhas, não se limitando a estes grupos. A reutilização deste tipo de personagens e recursos narrativos evidencia, por um lado, o interesse que a temática "desordens originadas por mulheres" suscitava, por outro, o fato de as figuras femininas terem em geral uma carga negativa, caracterizada pelo mau gênio e incivilidade.

> Vemos nos entremezes uma tipologia de personagens femininas bastante vasta, desde profissionais, como a regateira, atravessadeira ou a floreira, até figuras genéricas, como a filha, a mulher ou a dama. Independentemente das capacidades destas figuras femininas para ludibriar o outro – seja este outro uma pessoa mais próxima da sua hierarquia social, como o marido, ou mais afastada, como juiz –, a mulher é, nestes textos consistentemente desenhada como vilã, desrespeitosa ou industriosa, no lugar da subordinação permanente (Marques, 2024, p. 163).

Nos títulos selecionados as características das personagens femininas são muito semelhantes, tal como as das masculinas, apenas se diferenciando pela classe social (o "criado" tem características linguísticas e comportamentais diferentes das do "marido", tal como as da "criada" diferem das da "mulher"), no entanto, no que toca às opiniões masculinas sobre o sexo oposto ou às opiniões femininas sobre festas e modas, há concordância de gênero. Os motivos para as desordens entre marido e mulher são causados pela vontade das mulheres em se divertirem, praticarem uma atividade que lhes dá prazer. Esse prazer poderia ser retirado de cantar, fazer um penteado ou assistir a um evento. Para usufruir dele têm de contestar a autoridade patriarcal e a ordem social vigente, transformando essa pequena reivindicação numa denúncia sutil das tensões e injustiças sociais que viviam. A estrutura das peças é muito similar, indicando que este era um esquema que tinha o agrado do público. Como afirma Luís Tarujo,

> De facto, os utentes do teatro de cordel deixavam-se cativar por temáticas similares à sua vivência social e o casamento era uma das mais profícuas. Seria, por isso, o casamento – e tudo o que ele representa – aproveitado para fazer passar críticas, por vezes severas, aos vícios da sociedade de então (Tarujo, 2023, p. 94-95).

As peças iniciam-se com a indicação de que a mulher quer fazer (ou já faz) algo que a diverte, o marido não quer que ela o faça e justifica-o, em geral, com a honra e o bom nome da família, e os custos inerentes a essa prática, numa tentativa de demover a continuidade desse divertimento. Depois de uma longa discussão, o marido ameaça encerrar a mulher e/ou filha num convento como castigo e lição. Há um momento de discussão mais acesa, a que acorre um vizinho, figura que simboliza a ponderação, e que intercede por ambos – pela mulher, para que o marido não a envie para o convento, e pelo marido, solicitando à mulher que se comporte com dignidade. A mulher reconhece os erros do seu comportamento e promete comportar-se corretamente, o marido desiste de a enviar para o convento e a peça termina com uma lição de moral para todos os que a ela assistem, reforçando a necessidade de as mulheres aceitarem a sua condição de subordinadas.

Podemos dividir o *corpus* em dois grupos: um em que o motivo da discórdia é a vontade da mulher de participar na sociedade, assistindo a um evento público, e outro em que a discórdia resulta de situações diversas. No primeiro grupo enquadram-se o *Entrudo*, *Cavalinhos*, *Cacho d'uvas*, *Danças*, *Arlequins*, *Luminárias* e *Sapato*. No segundo, *Ratazana*, *Sortes* e *Topete*.

Nas peças em que o desejo de socialização é o motor do enredo, a protagonista partilha com alguém, a criada ou a filha, a felicidade que terá em participar nesse evento social: ir ao teatro ver arlequins, à praça ver cavalos ou o fogo de artifício. Nestes casos, a mulher não só manifesta a vontade de fazer algo, mas também o desejo de integrar a sociedade, de participar de um conhecimento coletivo, o que as leva a insistir na sua concretização. Isto fica patente no discurso de Brázia, que quer ir ver as barbas do cacho de uvas por ser um evento social: "Brázia: Todos dizem que a tal parreira é digna de se ver e que quase toda a gente desta cidade tem concorrido a observá-la. Só teu Pai, aquele rançoso homem, nos não quer permitir o gosto." (*Cacho d'uvas*, p. 5). Além disso, partilhar os momentos sociais é também adquirir saber e tentar subverter a ideia estereotipada de que as mulheres só mostram interesse e capacidade para coisas consideradas simples e supérfluas:

> Lizarda: Com justa razão nos chamam os homens materiais, gente sem luzes, nem conhecimento de coisa alguma. Se nós víssemos as belezas do mundo, decidiríamos sobre qualquer argumento, sem que nos pusessem a nota de gente estúpida e apenas com capacidade para arrumar um único baú de roupa (*Cacho d'uvas*, p. 5).

A aquisição de outros conhecimentos além dos necessários para a vida doméstica é vista de forma negativa pelos maridos e pais, que utilizam os termos "bacharela" e "doutora" como formas de ataque e de troça, ironizando sobre as capacidades femininas, como se o conhecimento não estivesse ao alcance delas.[10] Segundo elas, são os próprios maridos que as impedem de ser mais instruídas: "Brázia: Eis aí porque as mulheres não sabem nada do mundo quando se fala em raridades. Ficam patetas sem saberem responder palavra. Dão com uns maridos insociáveis que não permitem a suas mulheres os giros úteis para a sua instrução." (*Cacho d'uvas*, p. 3). Um outro motivo que leva as mulheres a quererem socializar é, para as filhas solteiras, a possibilidade de estarem com os seus namorados: os eventos públicos eram dos poucos locais onde os jovens de ambos os sexos se poderiam encontrar.

[10] Sobre a representação da mulher culta no entremez setecentista ver Andresa Fresta Marques (2024).

Em muitas peças de teatro, com jovens casadoiras, o casamento é uma promessa de liberdade. As jovens imaginam a vida conjugal como uma libertação do espartilho paternal e a possibilidade de integrarem eventos sociais. No entanto, após o casamento, estas jovens viam-se presas por outros laços. Uma afirmação recorrente em muitas das peças é: "sou sua mulher, não sua escrava" (*Cavalinhos*, p. 11; *Ratazana*, p. 12; *Entrudo*, pp. 3, 8, 14), comparando assim a falta de liberdade e a quantidade de obrigações que tinham com as de uma serva, que ocupava o nível mais baixo da sociedade, sem acesso a direitos e liberdades. Elas reivindicam que o casamento não é uma escravatura, mas um espaço onde a sua liberdade – de gosto, de opinião – deveria existir, a par dos seus deveres. Os argumentos femininos são expostos no texto como frívolos e ridículos "Joana: Meu rico pai, quanto V.M. quiser, tudo farei. Antes não comer quinze dias do que deixar de ir eu aos arlequins. E minha mãe diz que quer ir amanhã, queremos divertir-nos. E eu, se não ia, bem me podia preparar o enterro." (*Arlequins*, p. 3), dando a entender que se trata de caprichos insensatos.

Os homens acreditam que dos comportamentos desviantes das mulheres só podem resultar desgraças e a desonra da família, tanto mais que se realizam em locais com grandes multidões. É este um dos motivos por que Florêncio não permite que a mulher e a filha saiam de casa, declarando: "As funções, aonde há ajuntamentos são perniciosas, têm consequências terríveis." (*Cacho d'uvas*, p. 13). Quando as ameaças do marido não conseguem impedir a saída das mulheres, os resultados da quebra da ordem patriarcal são imediatos: no entremez das *Danças*, a desgraça ocorre no próprio evento quando o cabelo da filha se incendeia com fagulhas do fogo de artifício, no entremez do *Sapato*, além do calçado, a mãe perde a filha na multidão. Isto funciona como castigo providencial, prova de que não deveriam ter ido sem a aprovação do marido e pai, e que a transgressão das normas sociais acarreta consequências negativas.

Em todas as peças o comportamento da mulher é apresentado pelos maridos como futuro causador da ruína da família, da perda da sua honra e bom nome "Aurélio: A minha casa sempre teve o nome de honrada e não quero que agora o perca com as loucuras de sua mãe e de você." (*Cavalinhos*, p. 4). Tal como no pecado original, a sede de conhecimento ou a dentada na maçã, também aqui todas as culpas de uma desgraça serão originadas pela mulher, seja pelo facto de desejar cantar uma modinha ou ir ver cavalos amestrados.

Além dos maridos, surge nas peças uma outra figura masculina (apenas no entremez das *Luminárias* é feminina) que corrobora a opinião do marido e que tanto pode ser um vizinho que acorre por causa do barulho da discussão, como o compadre que encontrou a filha perdida. Esta figura tem um discurso ponderado e apaziguador, atuando como mediador e juiz. Tendo em conta as acusações de ambas as partes, apoia ao marido e sugere à mulher que lhe obedeça: "Vizinho: Senhora, o senhor Florêncio tem-lhe amor, é seu marido, e uma vez que vossa mercê se arrependa e lhe prometa uma total emenda, há de achá-lo compassivo." (*Topete*, p. 14). A primeira intervenção desta figura conciliadora é mal recebida pelas mulheres, mas quando a ameaça de reclusão se torna mais real é a ela a quem recorrem, implorando que interceda por elas junto do marido/pai, ao que este acede: "Vizinho: Eu ajunto as suas [da mulher] às minhas rogativas. Compadeça-se, senhor Florêncio, queira perdoar as loucuras de sua mulher" (*Topete*, p. 14).

Nas cenas finais, num rápido volte-face as mulheres dão razão aos maridos e pedem perdão pelo seu comportamento devasso[11] A rapidez da mudança parece quase um erro diegético ou de construção de personagem: por exemplo, entre as falas de Peripatética em que se recusa perentoriamente a ceder "Eu não deixo de cantar a moda da ratazana" (*Ratazana*, p. 14) e aquela em que se submete à vontade do marido e renuncia à sua felicidade: "Enfim, deixarei o meu maior gosto, nunca mais a cantarei e de repente vou rasgar todas as minhas cantigas de semelhante moda." (*Ratazana*, p. 15) intervalam pouco mais de dez linhas. A submissão incondicional e repentina retira consistência às personagens femininas, reforçando deliberadamente a inconstância geralmente atribuída ao sexo feminino. A mesma personagem, Peripatética, argumenta em seu favor pouco antes:

> Oh, que desgraçada não é a mulher que casa com um velho, quanto não padece, quanto não vive apoquentada. Ah, pais, vós sois de semelhantes desordens os motores. Diga, que tem que cante esta outra moda? Periga o decoro? Os melindres da honra perigam? Um lícito divertimento sem mais companhia pode ofendê-lo? Que pensamentos tão loucos que ideias tão temerárias? (*Ratazana*, p. 11).

As questões e os argumentos que apresenta levam o marido a responder ironicamente: "Que doutora, que bacharela" (*Ratazana*, p. 11), como se a argumentação lógica estivesse além das suas possibilidades. Contudo, o próprio nome da personagem é indício das suas capacidades intelectuais, remetendo para os filósofos da escola peripatética, "os que aprendiam enquanto caminhavam", oferecendo uma contradição entre símbolo e conteúdo, pois se por um lado o nome da personagem supõe um pensamento ponderado e racional, por oposição, a situação aponta para uma falha de conhecimentos e raciocínio.

O discurso feminino é geralmente pobre: muitas das argumentações baseiam-se apenas na insistência, nas lágrimas, numa tentativa de levar o outro (marido, pai) a mudar de ideias pela compaixão e não pela razão. No auge da discussão, quando o marido ameaça enviá-las para um convento, os discursos das mulheres tornam-se mais grosseiros: "Isabel: Olha o tinhaça do ginja ameaçando-me? Por isso mesmo hei de ir aos arlequins. De lá para a ópera, da ópera para o jogo e vir de madrugada e ele é quem há de dar para tudo. Que se deite na cama a roncar que é o seu ofício e nós, quando viermos, cá o acharemos." (*Arlequins*, p. 5), inclusive em resposta ao mediador que tenta contribuir para a harmonia familiar com os seus conselhos, demonstrando incivilidade, "Isabel: Vá dar ordens para a sua casa, e não se meta com as alheias. Já vejo que vossa mercê era bom para missionário" (*Arlequins*, p. 12); "Mariqueta: Senhor vizinho para letrado não serve, e digo-lhe que não tenha o atrevimento de vir à minha casa incitar a meu marido contra mim, se não, tenho valor de lhe pôr as mãos na cara." (*Sapato*, p. 11).

---

[11] Excecionalmente, no entremez *A grande desordem que o marido teve com a mulher por ir ver o fogo e as danças sem sua licença* o final dá-se com uma fala da esposa que remete para uma continuidade do seu comportamento "Vamos todos a ver se com choro e rogos lhe abrandamos a cólera." (p. 14) e no entremez *A grande contenda que teve a mulher com o marido pela não deixa ir ver as barbas do cacho d'uvas* a lição moral é um conselho às mulheres casadas sobre como tratar os criados: "instrua os seus domésticos de sorte que não seja outro o seu cuidado mais do que o amar as virtudes [...] lembre-lhe os seus deveres e faça que entre todos respire obediência, amor e seriedade: obediência para que estimem os seus chefes e os adorem com a fidelidade que merecem [...]" (p. 16).

Em oposição, a oratória dos maridos torna-se mais elevada e ponderada, contrapondo-se ao discurso repetitivo, vulgar e deseducado das mulheres, como se toda a eloquência do autor do entremez apenas vertesse sobre uma das personagens. Para o leitor, e presumivelmente para o espectador, o tom elevado do discurso masculino indicia o que se vai seguir – o arrependimento da mulher.

No fim, a lição moral:

> E veja o Mundo o como a Providência premeia, dando na maior desordem o mais constante arrependimento para a evitar, e dessa sorte são vencíveis os ameaçadores estragos que de um nada casualmente se originam, aqui finda toda a cena em que se mostrou [Os dois] a desordem da mulher com o marido, por querer jogar o Entrudo" (*Entrudo*, p. 16).

Apesar do tom de transgressão das mulheres ao longo de quase todas as peças, nas falas finais acabam por ceder e fazer a apologia do marido, da vida conjugal e da obediência, por oposição aos seus desvarios.

Os entremezes apresentam-se como verdadeiras lições de moral, tanto para os maridos como para as mulheres. Os próprios títulos indicam isso, pois incluem muitas vezes expressões como "obra alegre, moral e recreativa", "obra utilíssima a todos e mais a todas que arrastarem a vil cadeia da vida licenciosa e libertina", "Drama curioso e doutrinal [...] composto na melhor forma de divertir e no melhor método de encaminhar". Para cumprirem o desígnio de instrumentos pedagógicos da moral, as personagens devassas dos entremezes teriam de ser castigadas ou de se redimirem, regra que se aplica a todos os entremezes do *corpus*, à exceção de um: *A grande bulha que teve a mulher com seu marido por deitar dinheiro nas sortes e lhe sair em branco.* Nesta peça, o marido gasta irresponsavelmente o dinheiro da família na loteria, contra os apelos da esposa. Apesar de perder tudo, não é castigado. Apenas reconhece o erro e promete mudar, confiando na Providência. A frase final do entremez, equivalente à lição moral, é: "Deixa estar mulher, que a Providência é grande e nunca falta a quem por ela clama. Conheço que fiz mal em deitar o dinheiro, pois sou um pobre barbeiro e espero emendar-me." (*Sortes*, p. 13). A ausência de um castigo severo para o marido reflete a mentalidade patriarcal da época, onde os homens ocupavam uma posição de privilégio, mesmo quando cometiam erros. A sua capacidade de reconhecer o erro e prometer redimir-se era considerado suficiente como ensinamento.

5 O conflito de gerações e a ameaça do convento

Duas outras questões relevantes para a leitura e compreensão deste *corpus* e da sua verdadeira dimensão especular são o conflito de gerações dentro do casamento e a da ameaça do encerramento no convento. Apesar de não haver indicações de idades das personagens, as referências das esposas ao "velho jarreta" e as queixas dos maridos pelo facto de a mulher ser jovem e, portanto, tola, retratam uma realidade vivida nos círculos mais elevados: o casamento entre jovens raparigas e homens mais velhos.

Tendo em conta o contexto histórico, em que jovens adolescentes casavam com sexagenários, não se trata apenas uma diferença de comportamentos devido ao gênero, mas tam-

bém etária. O descompasso geracional entre maridos idosos e esposas adolescentes não só reforça a desigualdade nas relações conjugais como também acentua as tensões em torno da autoridade, da liberdade e do papel social. O marido não exercia apenas autoridade como esposo, mas também se via como tutor ou guardião da moral e do comportamento da mulher.

Não há qualquer crítica nas peças aos casamentos forçados, mas o fato de noutras peças, personagens femininas (as filhas) contrariarem a vontade do pai escolhendo os seus maridos, demonstra que também esta era uma situação que ganhava relevo. No *corpus* estudado, as mães que auxiliam as filhas no encontro com os seus amantes apoiam-nas incondicionalmente, revelando, talvez, o seu desejo de que as filhas tivessem a possibilidade de casar por afeto. Assim, apesar de não haver contestação no seio dos casamentos já formulados, quando as personagens ainda se encontram em fase pré-nupcial essas questões são levantadas.[12]

Nas peças analisadas, a ameaça de encerramento num convento ou recolhimento[13] é usada como forma de dissuadir as mulheres dos seus intentos, sendo plenamente eficaz, pois após essa perspetiva de futuro todas reconsideram a sua posição e se submetem à vontade do marido. Os recolhimentos acolhiam "genericamente, mulheres na flor da vida, tidas pelos homens como incapazes de preservarem as suas virtudes, e outras que segundo eles deviam ser guardadas nas suas ausências, ou em situação de solidão e desamparo. Existiram também recolhimentos para mulheres que tivessem cometido o pecado da carne" (Araújo, 2022, p. 9). Para as esposas e filhas que figuram nesses entremezes, o encerramento forçado num local onde regras rígidas e a clausura faziam parte do dia-a-dia em tudo se assemelhava a um estabelecimento prisional, reforçando a ideia de que o seu ato era efetivamente um delito punível por lei.

Contudo, os recolhimentos podiam também ser espaços de convivialidade feminina e desejados, como nos dá conta o testemunho da Condessa de Atouguia, que depois de cumprir a sua função procriadora, pergunta ao marido: "Ó Conde, ora eu já lhe dei cinco filhos para a sucessão de sua casa; você tem boa capacidade para a governar daqui por diante; [...] você dava-se se eu fosse para um convento?", a que este responde "É fatal despropósito", implicando que o seu lugar continua a ser em casa (*apud* Anastácio, 2013, p. 409). A partir deste testemunho podemos conjecturar que a certa altura as mulheres podiam sentir que o casamento perdera o seu propósito e procuravam no convento uma nova identidade, mais voltada para a espiritualidade e individualidade. Podia ainda representar uma alternativa à submissão contínua ao marido e ser um ato de resistência: ao pedir para ir para um convento, a mulher invertia a lógica da ameaça – o espaço que era usado para controlá-la tornava-se um local de liberdade, elegido por ela mesma; ao escolher o convento, reivindicava a capacidade de decidir o próprio destino.

6 O papel transformador do teatro

Como se demonstrou, as peças de teatro promoviam a submissão da mulher à vontade do marido através da criação de enredos pouco estruturados e repetitivos que a apresentavam como uma personagem risível e fútil, com um discurso pouco elaborado. Não nos esqueçamos

[12] Sobre entremezes cuja temática se centra na fase pré-nupcial ver Luís Manuel Tarujo (2023).

[13] Nos recolhimentos as mulheres estavam sujeitas a uma vida de clausura, mas não eram obrigadas a prestar votos.

que entre 1777 e 1799, aproximadamente, as atrizes estiveram interditas de pisar os palcos lisboetas e as figuras femininas eram representadas por homens travestidos. Nesse sentido, os comportamentos excêntricos e desapropriados das mulheres eram ainda mais ridículos.

Contudo, como afirma Maria Antónia Lopes

> Não caiamos na ingenuidade de pensar que a exigência de um penteado ou de um vestido são meras futilidades. Essa exigência, pois, supõe e simultaneamente predispõe uma atitude subversiva no relacionamento dos dois sexos. O que está em jogo não é, ou é só superficialmente, o trajo. O que está verdadeiramente em jogo é a reivindicação das mulheres serem elas próprias escolher o modo de estar, o modo de ser (Lopes, 1989, p. 93).

Os textos e as representações teatrais atingiam uma audiência diversificada, homens e mulheres, e promoviam discussões sobre questões como educação feminina, liberdade individual e igualdade de direitos. As peças explicitavam o desconforto masculino diante de qualquer tentativa de autonomia feminina, mas também destacavam o crescente desejo das mulheres de integrar a vida pública, e reivindicar a sua liberdade.

Tendo em conta os estudos de Jill Dolan sobre o horizonte de recepção do teatro, onde afirma que os espetáculos teatrais são apresentados a um espectador idealizado – os homens – as peças aqui analisadas são um caso curioso, pois a sua moral é dirigida tanto a homens quanto a mulheres, mas, pela forma como estas são retratadas, fica evidente que o "crítico" idealizado são os homens, o que estaria de acordo com as ideias morais apresentadas no final: as mulheres devem obedecer ao sexo oposto. Assim, o público feminino não se configurava no espectador idealizado das peças, sendo por isso necessária uma abordagem crítica e resistente àquilo a que assistia:

> a feminista crítica pode ser vista como uma 'leitora resistente', que analisa o significado de uma performance lendo contra a corrente dos estereótipos, resistindo à manipulação tanto do texto da performance como do texto cultural que ela ajuda a moldar. Ao expor as formas como a ideologia dominante é naturalizada pela abordagem da performance ao espectador ideal, a crítica feminista da performance funciona como uma intervenção política num esforço em prol da mudança cultural [...] Ela vê no enquadramento da performance representantes da sua classe de género com quem se pode identificar – se é que as mulheres são representadas de todo – agindo passivamente diante do espectro da autoridade masculina. (Dolan, 2005, p. 2, tradução da autora).[14]

Segundo Dolan, as espectadoras poderiam projetar nas personagens femininas quem gostariam de ser ou identificar-se com os seus desejos reprimidos. O teatro, mesmo na sua função de reafirmação de normas, possibilitava questionamentos e reflexões individuais, que variavam de acordo com o olhar e a predisposição da audiência.

---

[14] "the feminist critic can be seen as a 'resistant reader', who analyzes a performance's meaning by reading against the grain of stereotypes in resisting the manipulation of both the performance text and the cultural text that it helps to shape. By exposing the ways in which dominant ideology is naturalized by the performance's address to the ideal spectator, feminist performance criticism works as political intervention in an effort toward cultural change [...] She sees in the performance frame representatives of her gender class with whom she might identify – if women are represented at all – acting passively before the spectre of male authority" (Dolan, 2005, p. 2).

Embora os desfechos das peças reforcem a submissão feminina, o próprio fato de os entremezes explorarem as tensões entre marido e mulher demonstra que essas questões eram discutidas e, em certa medida, aceitas como parte da vida quotidiana. Se por um lado algumas personagens se submetem docilmente, noutras, a submissão é contra a vontade: "Paciência, morrerei sem esse gosto, acabarei os meus dias como os ratos sempre entre paredes velhas, entre as tábuas do sobrado" / "Senhor, meu marido, aqui estarei feita barata, sem sair dos cantos da casa" (*Cacho d'uvas*, p. 16). Há, portanto, uma submissão do comportamento, mas não da mentalidade.

O teatro torna-se, então, um espaço onde os papéis de gênero podiam ser representados, debatidos e, ocasionalmente, subvertidos.

> As reações pontuais das mulheres às normas propostas pelo teatro de cordel e o reconhecimento do poder coactivo deste estão documentados nos próprios papéis volantes.
> Na peça Nova palestra em que as senhoras da moda entretêm as tardes do sermão uma mulher reage à apologia de obediência de mulher casada: 'Diga Mana, não leu este papel que saiu da Desordem da mulher com o marido por não querer que ela jogasse o Entrudo? Aquela história sempre teve o seu princípio. Viu a resolução do maridinho? E não teve a pobre mulher outro remédio senão estar por tudo o que ele quis! Se fosse comigo eu é que havia de mandar.' (Lopes, 1989, p. 186)

É possível que muitas espectadoras e leitoras do século XVIII se vissem refletidas nas personagens femininas, e a maneira como reagiam a essas representações dependeria do contexto social, do seu perfil e da intencionalidade da peça. O humor dos entremezes criava um espaço onde as espectadoras podiam rir das situações retratadas. O riso poderia ser tanto de identificação com as frustrações das personagens femininas como de resignação, aceitando o papel que a sociedade lhes atribuía. Apesar de os desfechos geralmente reforçarem a ordem patriarcal, o humor e a repetição dos conflitos podiam expor, de maneira implícita, a insatisfação com essa ordem. Algumas espectadoras talvez vissem as personagens femininas como símbolos de resistência, mesmo que os seus atos fossem pequenos e limitados.

7 Conclusão

Podemos concluir esta exposição com as palavras de Michelle Barret:

> não é plausível nem possível estudar literatura [leia-se 'teatro'] com o objetivo de admoestar autores moralmente repreensíveis. Também não é possível considerar os textos literários, ou quaisquer outros produtos culturais, como reflexos necessários da realidade social de um determinado período... O que eles podem oferecer, sugiro, é uma indicação dos limites dentro dos quais são construídos e negociados significados específicos numa determinada formação social (*apud* Dolan, 2005, p. 16, tradução da autora).[15]

[15] "it is neither plausible nor possible to study literature [leia-se 'teatro'] for the purpose of berating morally reprehensible authors. Nor is it possible to take literary texts, or any other cultural products, as necessary reflections of the social reality of any particular period... What they can offer, I suggest, is an indication of the bounds within which particular meanings are constructed and negotiated in a given social formation" (*apud* Dolan, 2005, p. 16).

As peças não espelhavam a realidade, mas uma "realidade" que se queria representar – os comportamentos das mulheres não eram tão estereotipados e infantis, mas a moldura social queria domesticar o desejo de transgressão das mulheres.

Os entremezes, portanto, desempenharam um duplo papel na sociedade portuguesa setecentista. Por um lado, reforçavam normas tradicionais e serviam como uma ferramenta de controle social. Por outro, davam voz, ainda que de maneira limitada, às tensões e injustiças enfrentadas pelas mulheres, permitindo que essas questões fossem discutidas no espaço público. A representação da mulher como figura central do conflito, mesmo que de forma caricatural, reflete a sua presença e importância na dinâmica social, colocando em cena os dilemas e aspirações femininas que gradualmente ganhariam mais força. Através da comicidade e caráter moralizador, essas peças não refletiam apenas os valores da sua época, mas também lançavam luz sobre as contradições e mudanças emergentes, contribuindo, mesmo que indiretamente, para a evolução do papel da mulher na sociedade.

Tudo isto, embora através de situações cômicas e com personagens ridicularizadas, revela que as mudanças estavam sendo exigidas pelos grupos silenciados e que as suas palavras faziam parte da luta por autonomia e igualdade que, mais tarde, com a revolução liberal do início do século XIX, iria finalmente implementar uma nova constituição nacional.

Referências

ANASTÁCIO, V. (org.). *Uma antologia improvável:* a escrita das mulheres (séculos XVI a XVIII). Lisboa: Relógio d'Água, 2013.

ARAÚJO, M. M. L. de. (coord.). *Os recolhimentos femininos no mundo ibérico (séculos XVI-XIX)*. Braga: Lab2PT, 2022. Disponível em: https://lab2pt.net/publications/2022-os-recolhimentos-femininos-no-mundo-iberico-seculos-xvi-xix. Acesso em: 1 set. 2027.

CABRITA, L. *A representação da mulher no pensamento dos filósofos iluministas portugueses*. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010. Disponível em: http://hdl.handle.net/10451/3708. Acesso em: 1 set. 2027.

DOLAN, J. *The Feminist Spectator as Critic*. Michigan: University of Michigan Press, 2005.

INSTITUIÇÃO da Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da corte. Lisboa: Impresso na Régia Oficina Tipográfica, 1771.

LOPES, M. A. *Mulheres, espaço e sociabilidade*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

MARQUES, A. F. A representação da mulher culta no entremez setecentista: o caso do Novo Entremez da Doutora Brites Marta. *Faces de Eva*, Lisboa, n. 50, p. 157-176, 2024. DOI: https://doi.org/10.34619/oqvu-t9ct.

RUIZ, B. *A retórica da mulher em polémicas de folhetos de cordel do século XVIII* – Os discursos apologéticos de Paula da Graça, Gertrudes Margarida de Jesus, L.D.P.G. e outros nomes (quase) anónimos. Dissertação (mestrado) – Universidade do Porto, 2009. Disponível em: http://hdl.handle.net/10216/20332. Acesso em: 1 set. 2027.

TARUJO, L. M. O casamento em Portugal à luz do teatro de cordel do século XVIII. *Revista ponto*, Lisboa, n. 1, p.93-110, 2023. DOI: https://doi.org/10.51427/cet.ptp.2023.1.6.

Entremezes referenciados

DIVERTIDO e gracioso entremez *Dos desatinos que a mulher fez a seu marido por motivo de não a deixar ir ver as luminárias*. Lisboa: Impresso na oficina de António Gomes. [1793]. Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (TC 311).

DRAMA intitulado *A bulha do marido com a mulher por cantar a ratazana*. Lisboa: Impresso na oficina de Domingos Gonçalves, 1785. Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II. Disponível em: http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/315091. Acesso em 1 set. 2026.

NOVO e gracioso entremez intitulado *A grande bulha e desordem que teve a mulher com o marido pela não deixar ir ver os cavalinhos*. Lisboa: Impresso na oficina de Francisco Borges de Sousa, 1791.

NOVO e gracioso entremez intitulado *A grande bulha e desordem que teve a mulher com o marido pela não deixar ir ver os arlequins*. Lisboa: Impresso na oficina de António Gomes. 1793. Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II. Disponível em: http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/315258. Acesso em 1 set. 2026.

NOVO e gracioso entremez intitulado *A grande desordem que teve o marido com a mulher por perder um sapato nas luminárias*. Lisboa: Impresso na oficina de António Gomes. [1793]. Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (TC 312).

NOVO e gracioso papel intitulado *Modo de emendar a desordem da mulher com o marido pela não deixar jogar o Entrudo e A bulha da velha com os rapazes por amor dos rabos levas*. Lisboa: Impresso na oficina de Domingos Gonçalves, [17--?]. Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II. Disponível em: http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/316543. Acesso em: 1 set. 2026.

NOVO entremez intitulado *A grande bulha que teve a mulher com seu marido por deitar dinheiro nas sortes e lhe sair em branco*. Lisboa: Impresso na oficina de Domingos Gonçalves, 1787. Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II. Disponível em: http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/315783. Acesso em: 01 set. 2026.

NOVO entremez intitulado *A grande desordem que teve o marido com a mulher por não querer que trouxesse o topete à Marrafe*. Lisboa: Impresso na oficina de António Gomes. [17--?]. Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (TC 440).

NOVO papel gracioso intitulado *A grande contenda que teve a mulher com o marido pela não deixa ir ver as barbas do cacho d'uvas ou O fruto do bom conselho*. Lisboa: Impresso na oficina de António Gomes, 1792. Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II. Disponível em: http://id.bnportugal.gov.pt/bib/rnod/315848. Acesso em: 1 set. 2026.

O NOVO e gracioso entremez intitulado *A grande desordem que o marido teve com a mulher por ir ver o fogo e as danças sem sua licença e o fatal sucesso, que lá lhe aconteceu*. Lisboa: Impresso na oficina de António Gomes, 1793.

v. 31, n. 3, p. 198–210, 2026
ISSN: 2238-3824 · DOI: 10.35699/2238-3824.2026.63132
Submetido em: 29/11/2025 · Aprovado em: 17/03/2026

caligrama
revista de estudos românicos

Macbeth e Macbett, de Shakespeare a Ionesco

Macbeth and Macbett, from Shakespeare to Ionesco

Isabella Albuquerque Gonçalves
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
isabellaa.albuquerquee@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-9086-7315

Resumo: Shakespeare é um dos maiores e mais prestigiados dramaturgos de todos os tempos e matéria de inspiração para uma infinidade de obras literárias e outros tipos de manifestações artísticas. Para além de obras que revisitam um ou outro aspecto presente nas peças shakespearianas, temos narrativas que realizam uma clara releitura de uma peça específica. Aqui nos detemos sobre a peça *Macbett* de Eugène Ionesco a fim de analisar em que aspectos a peça do autor romeno dialoga com a de Shakespeare e de que forma Ionesco modificou e atualizou o texto dramatúrgico do século XVII. A peça de Ionesco pode ser lida como uma espécie de paródia da peça inglesa, mas apesar de subverter características do enredo e das personagens, não deixa de lado as grandes questões inerentes ao humano que são a essência da peça shakespeariana. Ainda pela ótica da paródia, é possível identificar uma carga cômica em *Macbett* que dialoga com a ideia do teatro do absurdo proposta por Martin Esslin, movimento ao qual Ionesco pertence. O tema do poder e da ganância é mantido como central na peça de Ionesco e parece ser a ligação mais sólida entre as duas dramaturgias. *Macbeth* e *Macbett*, colocadas lado a lado neste estudo, apontam para o cânone shakespeariano e as inúmeras possibilidades de leitura e interpretação que dele emergem.

Palavras-chave: Dramaturgia; Eugène Ionesco; *Macbeth*; *Macbett*; William Shakespeare.

Abstract: Shakespeare is one of the greatest and most prestigious playwrights of all time and the inspiration for a multitude of literary works and other types of artistic manifestations. In addition to works that revisit one or another aspect present in Shakespearean plays, we have narratives that clearly reinterpret a specific play. Here we focus on Eugène Ionesco's play *Macbett* in order

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

to analyze in which aspects the romanian author's play dialogues with Shakespeare's and how Ionesco modified and updated the 17th century dramaturgical text. Ionesco's play can be read as a kind of parody of the English play, but despite subverting characteristics of the plot and characters, it does not leave aside the great human issues that are the essence of the Shakespearean play. Still from the perspective of parody, it is possible to identify a comic element in *Macbett* that dialogues with the idea of the theater of the absurd proposed by Martin Esslin, a movement to which Ionesco belongs. The theme of power and greed is maintained as central in Ionesco's play and appears to be the most solid link between the two dramaturgies. *Macbeth* and *Macbett*, placed side by side in this study, point to the Shakespearean canon and the countless possibilities of reading and interpretation that emerge from it.

Keywords: Dramaturgy; Eugène Ionesco; *Macbeth*; *Macbett*; w.

Há de haver quem não se engane
Duvide, prefira ler a vida para se orientar
Há quem duvide da vida e vai na cigana
Que já sabe aonde a vida vai chegar[1]

Flávio Henrique

Foi o melhor dos tempos, foi o pior dos tempos.
Foi a idade da sabedoria, foi a idade da tolice.
Foi a época da fé, foi a época da incredulidade.
Foi a estação da luz, foi a estação das trevas.
Foi a primavera da esperança, foi o inverno do desespero.
Tínhamos tudo diante de nós, não havia nada antes de nós.
Todos íamos direto para o céu, todos íamos direto para o outro lado.

Charles Dickens

[1] Canção *Cigana* do Quarteto Cobra Coral.

1 Um clássico contemporâneo

Macbeth é uma personagem emblemática da literatura e passeia não só pelas linhas da peça shakespeariana homônima como por outros textos como *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk* (1865) de Nikolai Leskov, *Ubu rei* (1896) de Alfred Jarry, *Macbett* (1972) filme dirigido por Roman Polanski. Na novela russa não temos a presença da personagem Macbeth, mas de uma mulher que se assemelha a Lady Macbeth por suas ações sanguinárias, o foco está no feminino. *Ubu rei* é uma espécie de paródia do texto que mostra usurpadores do trono incapazes de governar. O autor Ionesco é o que mais se aproxima de uma releitura da peça de Shakespeare – não só pelo gênero dramatúrgico, mas pela construção das personagens e as similaridades presentes no enredo.

Se nos debruçarmos sobre a peça trágica *Macbeth*, encontramos personagens, cenas e diálogos que levam a refletir sobre ganância, traição, poder, culpa e a tragicidade inerente ao humano. *Macbeth* é uma das peças trágicas menos extensas de William Shakespeare, mas figura entre as peças mais representativas do autor. Talvez, a mesma figure entre as peças mais significativas do autor exatamente por se aproximar da tragicidade da Antiguidade ao apresentar personagens oraculares e apontar para a inescapabilidade do destino.

A tragédia de *Macbeth*, se analisada à luz das classificações propostas para o gênero dramatúrgico, não segue o modelo clássico das três unidades.[2] Para além das regras clássicas, Shakespeare está à margem também do classicismo francês que retomava as ideias de Aristóteles e Horácio.

> As regras da arte, consideradas independentes da história ou da nacionalidade, ganharam sua definição mais precisa justamente na França do século XVII, com textos como *Arte poética*, de Boileau, um dos mais célebres acadêmicos da época. O que se valoriza nesse livro é, acima de tudo, o rigor da composição das obras de poesia,segundo normas muito bem definidas e fundamentadas nas autoridades da Antiguidade clássica. Embora a base seja Aristóteles, fica evidente, em muitos trechos da poética do escritor francês, uma filiação à tradição latina que tem como referência *A arte poética* de Horácio e, vários séculos depois, os comentadores italianos do período renascentista. (Süssekind, 2008, p. 25-26)

Macbeth possui cinco atos em lugar dos três propostos por Aristóteles e, apesar de apresentar uma unidade de ação, foge à duração ideal de um dia e se passa em mais de um cenário. O caráter sobrenatural é outra característica que impede que a peça obedeça ao modelo proposto por Aristóteles. O afastamento do modelo antigo e classicista não é exclusividade dessa peça, Shakespeare constantemente apresenta personagens sobrenaturais (*Sonho de uma noite de verão, Hamlet, A tempestade)*, peças nas quais as personagens viajam entre países (*A comédia dos erros, Noite de reis)*, dramaturgias que ultrapassam as 24 horas de duração (*Romeu e Julieta, Muito barulho por nada, Otelo)* e textos que apresentam vários núcleos de ação (*A megera domada*).

[2] Segundo a regra das três unidades, uma peça deveria apresentar unidade de tempo (a peça deveria ocupar o período máximo de um dia/24h), lugar (toda a peça deveria se passar no mesmo cenário) e ação (a peça deve seguir uma ação principal, sem desviar o enredo para ações secundárias).

É interessante observar como um autor que não seguiu o modelo vigente à época tornou-se um dos alicerces da literatura ocidental e, principalmente a partir do século XIX, passou a ser largamente estudado, encenado e adaptado para o cinema. Pedro Süssekind afirma que "Sem ser fiel às regras, Shakespeare alcançaria o máximo de emoção: 'Roma não chorou por César como o fez Shakespeare'" (2008, p. 60). Desse ponto de vista, Shakespeare foi um dramaturgo que conseguiu dotar seus textos de uma carga de paixão e comoção que ultrapassava acontecimentos reais porque na encenação estes acontecimentos recebiam luz e reflexão. Décio de Almeida Prado afirma que "[...] um Shakespeare ou um Corneille não hesitavam em carregar as personagens com as próprias meditações, enriquecendo-as, elevando-as de nível" (2014, p.95). Para que o palco exalasse uma atmosfera de tragicidade, era preciso que o dramaturgo fosse dotado também dessas percepções.

Quase 300 anos depois de Shakespeare, o autor romeno Eugène Ionesco escreveu a peça *Macbett* (1972) e realizou com ela uma espécie de atualização do tema presente em Shakespeare. Apesar de soar homônima, o título da peça de 1972 tem um "h" substituído por um "t", essa alteração pode ser lida com uma forma de Ionesco nos dizer que, apesar de ser uma releitura e de alguns aspectos serem inspirados na peça shakespeariana, temos diante de nós uma peça outra, nova, que vai nos guiar por caminhos diferentes. Ao ler Ionesco, é interessante observar que o autor escreve de um período histórico que já passou pela Segunda Guerra Mundial, pelo nazismo, pelos regimes comunistas e por uma gama de outros eventos políticos que certamente influenciaram sua escrita.

O ponto central deste estudo é verificar em que medida é possível construir um diálogo entre *Macbeth* e *Macbett* (1972) e encontrar espelhamentos nestas duas dramaturgias. Este diálogo pode ocorrer por meio de assonâncias e dissonâncias causadas pelo tempo histórico, nacionalidade dos autores, discussões literárias da época da criação do texto, panorama político etc.

2 *Macbeth e Macbett*: o duplo, a guerra e a história

Macbett (1972) é uma das últimas peças de Éugène Ionesco, temos, portanto, um dramaturgo que já havia consolidado um estilo e uma voz próprios. É neste momento que o dramaturgo romeno decide se dedicar a uma releitura de Shakespeare. Ionesco diz que a ideia surgiu da leitura do livro *Shakespeare nosso contemporâneo* (1962) de Jan Kott e observa que "Segundo ele [Kott], o que Shakespeare queria mostrar é que o poder absoluto corrompe absolutamente, que todo poder é criminoso" (Ionesco apud Veshagem, 2023, p.18). Maria Bento Veshagem, no prefácio desta edição da peça de Ionesco, observa que o dramaturgo escreve pensando em "todos os governantes que, tomados pelo desejo desmedido de dominação, acabam sempre por se tornar criminosos" (Veshagem, 2023, p.18)

Quando lemos um texto que cita outro somos imediatamente remetidos a esse texto anterior: nesse caso temos um texto palimpséstico. Gèrard Genette, para explicar o que seria um palimpsesto, diz que:

> Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por

> transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (2010, p. 9)

O mesmo autor observa ainda que "[...] toda citação já é paródica" (Genette, 2010, p. 35). Partindo do ponto de vista de Genette, a versão de Ionesco já se configura como paródia apenas por se tratar de uma releitura. O argumento de Genette pode ainda ser amparado pelo fato de a peça do autor romeno apresentar um caráter crítico e cômico em relação à peça shakespeariana. Não podemos, contudo, nos furtar a pensar que a peça shakespeariana também se inspirou em um texto anterior, mas criar a partir de algo que já existe no universo narrativo não pressupõe uma literatura menor.

Como observamos anteriormente, as peças são homônimas no que diz respeito à sonoridade do título, mas ao mesmo tempo não o são se levarmos em conta a grafia. Ionesco altera apenas a letra final do nome da personagem shakespeariana a fim de criar sua própria. Ainda tendo como foco os nomes, a personagem "Banquo" de Shakespeare é nomeada como "Banco" na peça de 1972. Essa variação não é realizada ao acaso, Ionesco mostra que suas personagens são mais que mero simulacro das personagens shakespearianas: são outras investidas de uma nova roupagem e de ações distintas.

Na peça de Ionesco, a aparência física de Macbett é confusa, há momentos nos quais ele não é reconhecido e há momentos em que nem ele mesmo é capaz de se reconhecer. Na primeira vez que Lady Duncan se encontra com Macbett, há o seguinte diálogo

> LADY DUNCAN: Você é mesmo o general Macbett?
> MACBETH: (fazendo reverência) Seu servo, às suas ordens, Alteza.
> LADY DUNCAN: A lembrança que tinha de sua imagem era diferente. O senhor não se parece tanto consigo mesmo.
> MACBETH: Quando estou cansado, meus traços mudam e, de fato, não pareço comigo mesmo. Me tomam pelo meu próprio sósia. Às vezes pelo sósia de Banco. (Ionesco, 2024, p.60)

Nesse excerto nós, os leitores, somos lembrados que estamos diante de um dramaturgo do teatro do absurdo quando Lady Duncan diz que Macbeth não parece consigo mesmo. O que isso deveria significar? Que a personagem fisicamente já mostrava indícios do que iria se tornar? E o que devemos pensar de sua semelhança com Banco? Neste texto os dois são tão inseparáveis, e possuem pensamento tão alinhado que constantemente são confundidos. É interessante também notar que se na peça Shakespeariana Banquo age em contraste a Macbeth, na peça de Ionesco Banco age como um duplo de Macbett. O cômico desta cena reside nas situações em que Macbett e Banco são confundidos fisicamente. Quando a confusão ultrapassa o campo das ideias e da personalidade e se presentifica no corpo das personagens, o texto se torna absurdo.

Na peça de Shakespeare, o que diferencia Banquo e Macbeth é a ganância do segundo que o leva a cometer assassinatos a fim de alcançar uma posição de maior destaque. Os dois homens haviam participado de uma guerra e matado inúmeros soldados durante a batalha, mas no momento em que há paz, Macbeth continua a matar. Sobre a morte em tempos de guerra, Auden observa que:

> Um homicídio numa guerra não é assassinato no sentido de que quem mata e quem morreu não estão numa relação pessoal: um vê o outro como representante da força inimiga. E um carrasco não vê uma pessoa, mas um exemplo de certo crime, ao passo que o executor vê o carrasco como representante da justiça. O assassinato é definido pela intenção de matar numa situação em que a relação entre quem mata e quem morre é pessoal (2022, p. 398).

Bárbara Heliodora observa ainda que "A partir do assassinato de Duncan é que Macbeth enveredа pelo caminho que a distingue de todas as outras tragédias, ou seja, o da observação das consequências do crime para a experiência de vida do criminoso" (Heliodora, 2016, p. 658). É a partir desse momento, o da ação, que a personagem se entrega ao trágico e ultrapassa a fronteira das ideias e dos planos para concretizar os assassinatos que o colocarão no trono.

Na peça de Ionesco, além da proximidade que existe fisicamente entre Banco e Macbett, há algumas cenas duplicadas entre estas personagens. Uma delas é uma cena em que Macbett e, posteriormente Banco, narram em detalhes os horrores de uma guerra e as mortes que provocaram e presenciaram.

> MACBETT: A lâmina de minha espada está toda vermelha de sangue. Matei centenas e centenas, com minhas próprias mãos. Mais de uma centena de oficiais e de soldados que não me tinham feito nada. Mandei fuzilar outros, centenas e centenas, pelos pelotões de execução. Milhares de outros estão mortos, queimados vivos, nas florestas onde estavam refugiados e que mandei incendiar. Dezenas de milhares, homens, mulheres e crianças, estão mortos asfixiados em cavernas, sob os escombros de suas casas, que mandei explodir. Centenas de milhares estão mortos afogados no canal da Mancha, que, tomados pelo medo, eles queriam atravessar. Milhões estão mortos de pavor ou se suicidaram. Dezenas de milhões de outros estão mortos de raiva, de apoplexia ou de tristeza. Não há mais terra suficiente para sepultar as pessoas. Os corpos obesos dos afogados beberam toda a água dos lagos nos quais eles se lançaram. Nem abutre suficientes para nos livrar desses cadáveres. Imaginem, ainda restam alguns, e que continuam lutando. É preciso parar com isso. Se o sabre os decapita, de suas gargantas jorram, como de fontes, tonéis de sangue, nos quais se afogam também meus soldados. Por batalhões, por brigadas, por divisões, por corpos de armadas, com seus chefes, começando pelos generais de brigada, depois, seguindo a linha hierárquica, os generais de divisão, os generais de quatro estrelas, os marechais, as cabeças cortadas de nossos inimigos cospem em nós e nos insultam. Os braços separados do corpo continuam a brandir a espada ou disparam ainda com a pistola. Os pés arrancados nos chutam o traseiro. É claro, eram traidores, inimigos do país. E de nosso soberano bem-amado Duncan, o arquiduque; que Deus o guarde. Eles queriam derrubá-lo. Com a ajuda de soldados estrangeiros. Eu tive razão, creio eu. Na embriaguez do tumulto, muitas vezes nós os golpeamos a torto e a direito. Espero não ter matado amigos por engano. Nós combatemos em linhas cerradas, espero que não lhes tenha esmagado os dedos dos pés. Sim, nós temos razão. Venho descansar sobre esta pedra. Sinto até mesmo um pouco de náusea. Deixei Banco comandar sozinho a armada. Depois vou substituí-lo. É curioso, apesar do esforço, eu não tenho tanta fome (Ionesco, 2024, p. 43-45).

A reiteração da violência e a necessidade de duplicá-la em cena dialoga diretamente com o contexto histórico em que Ionesco escreve. Nessa fala de Macbett, estão narrados os horrores da Segunda Guerra Mundial, que no momento ainda era um tema recente e impactante.

Há os afogados do canal da Mancha, pessoas queimadas e asfixiadas, pessoas mortas sob os escombros, soldados estrangeiros, fuzilamentos por pelotões de execução etc.

Em *Macbeth* de Shakespeare emerge um tema que era caro à época do dramaturgo: o assassinato de soberanos para a tomada do poder, esse mesmo tema está presente em *Ricardo III*. Em *Macbett* esses assassinatos se multiplicam de tal forma que a carnificina toma a proporção de uma verdadeira guerra, o palco é inundado de sangue, há uma banalização da violência que nos faz lembrar *Ubu rei* de Alfred Jarry. Maria Bento Veshagem observa que

> O homicídio e o genocídio de *Macbett* são outra coisa: já não são mais morte, nem simples assassinato. Como uma narrativa dos anos 1970, portanto produzida após duas guerras mundiais e durante a Guerra Fria, *Macbett* ecoa e intensifica a carnificina de *Macbeth*, transformando, assim, o assassinato em homicídio em massa. (2023, p. 21)

É curioso que Macbett aniquile tantas pessoas dizendo defender e proteger a soberania do arquiduque Duncan e, momentos depois se revolte contra o soberano disposto a matá-lo para tomar seu lugar baseado em um rápido e único encontro com feiticeiras: não nos é possível saber se Macbett já nutria a intenção de usurpar o trono antes do encontro sobrenatural. O que deixa o enredo da peça envolvido em brumas é a impossibilidade de determinar se o curso das guerras, os assassinatos e as relações de poder ocorrem ao acaso por vontade humana ou se são caprichos oraculares.

3 Tempo, destino e oráculo

Qual a carga de determinismo e livre-arbítrio presente nas dramaturgias? No início das peças, Macbeth e Macbett se encontram com as feiticeiras prontamente identificadas como seres sobrenaturais e traiçoeiros. Macbeth é confrontado por seu destino, porém, tal como o de Édipo, parece enevoado e difícil de interpretar. A sina de Macbeth parece com a descrição que a personagem faz do dia: feio e belo ao mesmo tempo.

> TODAS – Nós, mensageiras de terra e mar,
> Irmãs do fado, giremos todas.
> Girar, girar.
> Demos três rodas e mais três rodas.
> Mais três ainda, nove portanto.
> Silêncio. Feito já nosso encanto.
> *Entram Macbeth e Banquo.*
> MACBETH: Nunca vi dia assim, a um tempo belo e feio.
> BANQUO: Quanto daqui a Forres? De onde veio
> Esta gente, senhor? Quem são estas mulheres
> Escaveiradas, veste extravagante, seres
> Que ainda estando na terra a ela estranho parecem?
> Sois pessoas a quem outras falar pudessem?
> Bem o compreendeis porque o dedo mirrado
> Põe cada qual de vós no lábio descarnado.
> De mim, tenho que sois mulheres. Mas reparo:
> Trazeis barbas. Então como ver certo e claro?

Quem sois vós?
MACBETH: Respondei de um modo verdadeiro.
1ª FEITICEIRA: Salve Macbeth, tu de Glamis nobre herdeiro.
2ª FEITICEIRA: Salve Macbeth, tu nobre Cawdor também.
3ª FEITICEIRA: E também serás rei. Salve Macbeth!
BANQUO *a Macbeth:* Vem
Destas coisas que ouvis um som tão grato e ledo.
No entanto, estremeceis como de espanto e medo?
Quiméricas sois vós ou sois, na realidade,
Criaturas? Dizei-me em nome da verdade.
A Macbeth saudais com tantas honrarias,
Dando-lhe acreditar nas vossas profecias
A posse senhorial de uma tão nobre herança
E de um trono futuro a real esperança,
Que ele está, como absorto, ante vossos dizeres.
E quanto a mim ficais caladas? Ó mulheres,
Se podeis ver do tempo os germes e dizer
Que grão há-de crescer e qual não vai crescer
Falai também de mim. Nem o vosso favor
Imploro, nem o vosso ódio inspira-me temor.
1ª FEITICEIRA: Salve!
2ª FEITICEIRA: Salve!
3ª FEITICEIRA: Salve!
1ª FEITICEIRA: Menor que Macbeth e maior na verdade.
2ª FEITICEIRA: Menos feliz e de maior felicidade.
3ª FEITICEIRA: Tu nunca serás rei mas de reis serás pai.
Salve Macbeth e Banquo!
1ª FEITICEIRA: Aos dois salve!
MACBETH: Ficai
Oráculos que sois imperfeitos. Dizei
Mais. Sinel morto sou Glamis.Eu bem o sei.
Mas Cawdor? Ele tem vida próspera. E tanto
Rei ser fica a pairar na minha cabeça quanto
Cogito em ser também Cawdor um só momento.
De onde é que houvestes vós este conhecimento,
Ou por que charneca esbarrar-nos o passo
Com a vossa saudação profética? Aqui faço
Questão de que faleis, deveis vos explicar.
As feiticeiras esvanecem-se
BANQUO: A terra tem como água as suas bolhas de ar.
Estas mulheres são da mesma contextura?
Dissolveram-se?
MACBETH: No ar. O que humana feitura
Parecia expirou, como um sopro, no vento.
Quisera que ainda aqui ficasse um momento.
BANQUO: Estavam mesmo aqui os serem a quem demos
Ouvidos e com os quais falamos? Ou comemos
Da raiz que aprisiona a razão?
MACBETH: Serão reis
Vossos filhos.
BANQUO: E rei também, senhor, sereis.
MACBETH: E também Cawdor. Não ouvistes? (Shakespeare, 1949, p.10-13)

Macbeth de Shakespeare hesita em crer nas previsões, mas à medida em que elas se cumprem ele é impelido a acreditar nas feiticeiras. Enquanto outras personagens – Édipo, Príamo, Hécuba e Tétis por exemplo – procuram fugir da previsão trágica do oráculo, Macbeth se empenha em cumpri-la a qualquer custo, uma vez que ela soa benéfica para si. Macbeth e Lady Macbeth não se contentam em apenas esperar que a previsão se cumpra e procuram abreviar o tempo. Mais uma vez estamos diante do Tempo, que parece não se sentir grato às personagens pela intervenção e as conduz a um destino funesto, mesmo que Macbeth tenta controlar o futuro e escrever ele mesmo seu próprio destino. Ele nunca pergunta às bruxas se deve ou não tomar determinada decisão ou atitude, é guiado apenas pela própria vontade e por uma previsão que não é capaz de compreender completamente. Andrew Cecil Bradley observa que:

> Lady Macbeth, que se imaginava capaz de esmigalhar o crânio do próprio filho, vê-se até a morte perseguida pelo cheiro de sangue de um estranho. Seu marido acredita que para assegurar a coroa arriscaria a vida futura, mas depois descobre que a coroa foi responsável por todos os horrores desta vida. Em toda parte nesse mundo trágico, o pensamento do homem, tornado em ato, se transforma no oposto de si mesmo (2009, p. 20)

Macbeth se torna escravo de seu próprio destino que está intimamente costurado à sua própria vontade e ganância. A sede de poder de Macbeth e Lady Macbeth parece ser insaciável mesmo quando eles já estão no poder – quanto mais alcançam, mais agoniante e mais inalcançável se torna o desejo de conseguir mais.

Em seu livro *As raízes históricas do conto maravilhoso* (2002), Vladimir Propp afirma que "Além do término de um prazo, do envelhecimento e do declínio das forças do rei, podia haver ainda outra causa para sua substituição por um novo: o oráculo" (2002, p. 414). É uma espécie de oráculo que existe em Macbeth, as bruxas fazem uma profecia sobre a queda de um soberano e sua substituição tal qual ocorre nas narrativas e peças gregas. O oráculo fala por enigmas e não deixa ver o fim. O oráculo, essa força superior que antevê e tudo sabe e que fala por enigmas, parece costurar tempo e destino em um tecido que, mesmo sendo infinito, pode romper-se inesperadamente.

A peça de Ionesco subverte personagens e enredo sem, contudo, descaracterizar o texto anterior que serve como molde. Na peça do escritor romeno permanecem as grandes questões inerentes ao humano que eram a essência do texto shakespeariano. *Macbett*, tal como *Macbeth*, após se encontrar com as entidades sobrenaturais e ouvir suas previsões procura descobrir de que modo elas se cumprirão.

Na tabela seguinte é possível observar uma rápida comparação entre as peças em estudo e perceber assonâncias e dissonâncias.

Tabela 1: Macbeth versus Macbett

Macbeth de Shakespeare	Macbett de Ionesco
Lady Macbeth	Feiticeira metamorfoseada em Lady Duncan que se torna Lady Macbeth pelo casamento
Três feiticeiras	Duas feiticeiras
Macbeth é influenciado, mas faz suas escolhas	Macbeth é enfeitiçado e "enganado" pela metamorfose das feiticeiras
Banquo é racional	Banco é tão ganancioso quanto Macbett
Guerra na Escócia	Guerra que reúne descrições que se aproximam da 2ª Guerra Mundial

Fonte: Elaboração própria.

O duplo que Banco representa em relação a Macbett, na peça de Ionesco, parece um prenúncio ou uma duplicata da metamorfose que ocorre mais tarde, quando uma feiticeira toma o lugar de Lady Duncan e incita Macbett à traição. Aqui há uma discussão sobre aparência e, mais tarde, entidades pertencentes ao sobrenatural se disfarçam em humanas para alterar o curso dos acontecimentos. Temos então uma intervenção pontual do sobrenatural, as feiticeiras de Ionesco não se contentam em fazer previsões, elas agem e enganam através de metamorfoses.

Depois de receber as previsões, o Macbett de Ionesco se encontra mais uma vez com as feiticeiras e afirma que não teme guerras, mas teme as feiticeiras e procura se livrar da influência pérfida delas: "MACBETT: É mesmo a ladeira escorregadia da tentação que vocês evocam. Quem são vocês e qual é o seu objetivo? Eu estava prestes a sucumbir às suas armadilhas. Me recompus. Para trás!" (Ionesco, 2024, p. 99). Em seguida Macbett é envolvido pela magia das feiticeiras e tem seus sentidos embotados pelos encantamentos que elas criam através de palavras mágicas.

> SEGUNDA FEITICEIRA: Video meliora, deteriora sequor.
> MACBETT: (Tomado pelo transe e em movimento) Video meliora, deteriora sequor.
> (A segunda feiticeira gira em torno da primeira)
> PRIMEIRA FEITICEIRA E MACBETT: (Juntos) Video meliora, deteriora sequor.
> PRIMEIRA FEITICEIRA E SEGUNDA FEITICEIRA: Video meliora, deteriora sequor.
> PRIMEIRA FEITICEIRA, SEGUNDA FEITICEIRA EMACBETT: Video meliora, deteriora sequor. Video meliora, deteriora sequor. Video meliora, deteriora sequor.
> (A segunda feiticeira tira o restante da máscara da primeira feiticeira, ou seja, o nariz pontudo e o que prendia os cabelos da primeira feiticeira)
> (Ela coloca, ainda girando, um cetro na mão e a coroa na cabeça da primeira feiticeira, que aparece sob os holofotes como que envolta por uma auréola de luz)
> (Passando por trás, ela retira, de uma só vez, as roupas velhas e a máscara. Aparecendo em toda a sua beleza, a primeira feiticeira se torna Lady Duncan)
> (A segunda feiticeira aparece como sua aia, uma bela moça também)
> MACBETT: Oh, Majestade!
> (Ele cai a seus joelhos)
> (Se uma escadinha, o que seria preferível, não puder ser colocada pela segunda feiticeira – quer dizer, a partir de agora a aia de Lady Duncan – atrás de Lady Duncan para ela subir, Lady Duncan poderá dar alguns passos para a direita, onde

> se encontrará uma escadinha sobre a qual ela sobe, de costas e progressivamente, lentamente, com toda a sua majestade)
> (A aia carregará a cauda de Lady Duncan; Lady Duncan sempre envolvida nessa espécie de aura)
> (Macbett se levantará e se jogará novamente aos pés de Lady Duncan)
> MACBETT: Mirabile visu! Oh, Madame! (Ionesco, 2024, p. 104-106)

A aia/feiticeira despe Lady Duncan/feiticeira e ela, com uma voz de sereia, lhe seduz e lhe oferece um punhal:

> [...] Eu serei sua amante. Você será meu soberano. uma mancha de sangue indelével marcará esta lâmina para que você se lembre de seu sucesso e para que isso te encoraje na realização de outras façanhas ainda maiores, que nós realizaremos, numa mesma glória (Ionesco, 2024, p. 106-107).

É a partir desse momento que Macbett torna-se um executor.

Ionesco subverte o número de feiticeiras, escolhe colocar duas em lugar de três e ainda faz com que essas feiticeiras sejam capazes de se metamorfosear em Aia e Lady Duncan ao longo da peça. A peça de Ionesco carece de uma personagem que parece essencial na peça shakespeariana: Lady Macbeth. O nome da personagem aparece, mas em *Macbett* (1972) é uma feiticeira disfarçada em Lady Duncan quem se torna Lady Macbeth depois de se casar com o protagonista. Esse quiproquó[3] é que permite a construção de uma cena de reconhecimento no ato final. Nesse momento da história a esposa de Macbett está esvaziada do sentido de ganância ou cobiça, a feiticeira metamorfoseada parece apenas se divertir ao conduzir Macbett como mero fantoche até a ruína.

Na peça shakespeariana, Macbeth se torna cada vez mais sedento por poder ao longo das cenas e o que talvez fosse pensado como impraticável no início, passa a ser planejado e desejado. Quando encontra as feiticeiras no primeiro ato, Macbeth fica feliz com a primeira previsão que o coloca numa posição acima da que ocupa como general, a impressão que temos é de que isso seria o bastante se a previsão das feiticeiras não tivesse prometido mais.

Na peça de Ionesco o destino parece ser ainda mais implacável com as personagens. Não é Lady Duncan/Lady Macbett quem instiga o marido a cometer o crime de traição e assassinato, é uma das bruxas metamorfoseada. Em Ionesco as bruxas não apenas fazem previsões como se asseguram de que elas serão realizadas. Além de não ser capaz de se desvencilhar das previsões, Macbett é enganado e enfeitiçado. Ele não tem escolha real, seu destino é inescapável porque está sendo enganado pelas feiticeiras, seu livre-arbítrio é subtraído e ele passa a enxergar apenas o que as feiticeiras permitem. Ionesco é, deste ponto de vista, mais trágico que Shakespeare.

4 Shakespeare e Ionesco, nossos contemporâneos

Como poderia um dramaturgo do século XVI ser nosso contemporâneo? Italo Calvino em seu livro *Por que ler os clássicos* (2022) aponta para a ideia de que "Um clássico é um livro que

[3] Engano, erro que consiste em se tomar uma coisa por outra; equívoco.

nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer" (p. 11). Desse ponto de vista, o *Macbeth* de Shakespeare é um clássico: um livro que na contemporaneidade nos diz sobre grandes questões inerentes ao humano e nos leva por caminhos novos através das palavras do autor inglês e de releituras e adaptações. Um clássico é um livro que aproxima épocas, gerações e ideias através de suas páginas.

Marina Bento Veshagem observa que "Em sua rejeição ao teatro tradicional da época, Ionesco fazia a ressalva de que um dos poucos de quem gostava era Shakespeare, pois acreditava que seus textos questionavam a totalidade da essência e o destino do homem" (2023, p. 17). De forma tradicional, paródica ou controversa Shakespeare não cessa de ser relido e adaptado. O *Macbett* (1972) de Ionesco costura o Macbeth shakespeariano à contemporaneidade na medida em que incorpora temas da modernidade como a Segunda Guerra Mundial sem, contudo, deixar de lado a essência do teatro de Shakespeare que são as questões humanas. Essa costura empresta certa potencialidade à discussão sobre o humano e amplia os sentidos das dramaturgias para o século XXI.

Macbeth e *Macbett*, colocadas lado a lado neste estudo, apontam para o cânone shakespeariano e as inúmeras possibilidades de leitura e interpretação que dele emergem. Um clássico aproxima épocas, gerações e ideias. Nas duas peças, o cenário, o país em que se passa a trama, não parece ser tão importante quanto as ideias discutidas e as ações das personagens: a peça poderia se passar em qualquer espaço ou tempo e, ainda assim, não perderia o sentido. Parece ser exatamente esta ideia que Ionesco escolhe transmitir com sua escrita, Macbett se passa em um reino genérico, mas ainda assim o principal não se perde. O tema de *Macbeth* é algo que dialoga com a substância fundamental do humano, com sua essência e o que é essencialmente humano nunca deixa de ecoar e chegar até nós.

Desse ponto de vista, não só Ionesco é nosso contemporâneo: Shakespeare também o é. A voz que ouvimos em Ionesco e reconhecemos vem de Shakespeare e de inspirações anteriores ao bardo que ele soube transformar em algo que soasse atemporal. Quando lemos Ionesco estamos conversando com ele e com Shakespeare ao mesmo tempo, releitura e intertextualidade. De Shakespeare a Ionesco *Macbeth* e *Macbett* ultrapassam o tempo e chegam até nós repletos de significados já explorados e outros que estão ainda por emergir.

Referências

AUDEN, W. H. *Aulas sobre Shakespeare.* Tradução Pedro Sette-Câmara. Belo Horizonte: Âyné, 2022.

BRADLEY, A. C. *A tragédia shakespeariana:* Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

ESSLIN, M. *O teatro do absurdo.* Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

GENETTE, G. *Palimpsestos:* a literatura de segunda mão. Tradução Cibele Braga *et al*. Belo Horizonte: UFMG: Viva voz, 2010.

HELIODORA, B. Introdução. *In*: SHAKESPEARE, W. *Teatro completo*: tragédias e comédias sombrias. Tradução de Bárbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016. p.22-26.

IONESCO, E. *Macbett*. Tradução de Maria Bento Veshagem. São Paulo: Temporal, 2023.

PRADO, D. A. A personagem no teatro. *In*: CANDIDO, A. *et al*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PROPP, V. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SHAKESPEARE, W. *Macbeth/Rei Lear*. Traduções de Artur de Sales e Jorge Costa Neves. São Paulo: W. M. Jackson, 1949.

SÜSSEKIND, P. *Shakespeare o gênio original*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

VESHAGEM, M. B. Prefácio. *In*: IONESCO, E. *Macbett*. Tradução de Maria Bento Veshagem. São Paulo: Temporal, 2023. p. 13-23.

Resenha

v. 31, n. 3, p. 212–216, 2026
ISSN: 2238-3824 · DOI: 10.35699/2238-3824.2026.66788
Submetido em: 19/06/2026 · Aprovado em: 15/07/2026

caligrama
revista de estudos românicos

Resenha crítica da obra *Nomes de pessoa: variação, mudança e identidade*, de Eduardo Tadeu Roque Amaral

A Critical Review of Personal Names: Variation, Change, and Identity, *by Eduardo Tadeu Roque Amaral*

Daniel Alves de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
uceducacao@gmail.com
https://orcid.org/0009-0009-7982-673X

A obra *Nomes de pessoa: variação, mudança e identidade*, lançada em 2025, de autoria do professor Eduardo Tadeu Roque Amaral – titular da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), um dos organizadores do 1º Congresso Internacional de Onomástica (INTERONOMA 2025) e referência brasileira no campo dos estudos de Onomástica – é uma vigorosa contribuição em busca de minimizar uma patente lacuna nas pesquisas sociolinguísticas brasileiras relacionadas à variação dos nomes próprios: a ausência de estudos que mirem para além dos aspectos gráficos e fonéticos relacionados a um nome – a obra busca expandir o olhar para a variação polionímica, levando em conta todos os "agentes do sistema onomástico e suas manifestações concretas no processo de nomeação" (Amaral, 2025, p. 187).

Em diálogo com a gênese da sócio-onomástica, gestada na República Democrática Alemã a partir dos anos 1970, Amaral evoca os trabalhos pioneiros de Fleischer (1992 [1964]), Naumann (1989 [1984], 2011 [1990]) e Walther (1971, 1993 [1972], 1993 [1973]), entre pesquisadores da contemporaneidade, para explorar, através da reflexão teórica e de uma descrição empírica com exemplos atuais, um campo ainda pouco explorado no Brasil: a relação entre mudança, variação e identidade na antroponímia brasileira, que "não é uma mera forma de designar um indivíduo, mas um componente de sua identidade, um elemento que deve ser incluído não somente entre os direitos de personalidade, mas também entre direitos humanos" (Amaral, 2025, p. 189).

A obra está distribuída em seis capítulos e o prefácio foi escrito pelo Dr. Alexandre Melo, professor da Universidade Federal de Alagoas. Amaral apresenta a obra aos leitores evidenciando, de maneira geral, seus principais aspectos e objetivos, deixando claro, logo de partida, que se trata de uma obra não apenas para especialistas em sociolinguística, mas para todos que se interessam pelos nomes de pessoa, sejam aqueles comprometidos com as políticas públicas que envolvem a mudança de nome civil e a adoção do nome social, até aqueles que, diante do quadro político polarizado vivenciado no Brasil nas últimas décadas, são atraí-

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

dos pelas variações antroponímicas no contraste entre o nome civil, o nome de urna e o nome parlamentar, entre outras questões tratadas.

O capítulo que a inaugura, intitulado "A Sócio-Onomástica e os nomes próprios", discute "as principais particularidades do nome próprio enquanto objeto de estudo" (Amaral, 2025, p. 24), apresentando as bases teóricas da sócio-onomástica, um campo do conhecimento diverso em termos de abordagens, e que no Brasil, de acordo com o autor, ainda necessita se adequar à "realidade onomástica do país" (Amaral, 2025, p. 33). Após evocar as várias correntes que integram essa heterogeneidade teórica, o autor parte para a árdua construção de uma definição de nome próprio, objeto central dos estudos antroponomásticos, analisando a sua semântica, enquanto signo linguístico, e chegando até a uma proposta de caracterização tipológica do objeto, para, enfim, lexicalizar a expressão linguística "nome próprio", comungando com o Conselho Internacional de Ciências Onomásticas (ICOS - 2024), como "um signo linguístico (...) que designa uma única entidade de uma classe, seja esta classe composta por um ou vários elementos" (Amaral, 2025, p. 35).

O segundo capítulo traz uma abordagem mais empírica, destacando os nomes de pessoas com relação ao sistema antroponímico brasileiro, não sem antes nos apresentar uma definição de antropônimo e uma descrição do referido sistema nacional de nomeação, com um quadro com definições e características dos vários tipos de antropônimos e a ordenação jurídica que normatiza o nosso registro civil. Ainda no segundo capítulo, destacam-se outros tipos de antropônimos presentes na sociedade brasileira, um fértil campo para os estudos onomásticos: os nomes de urna, os nomes parlamentares e os nomes sociais, cada qual abordado e discutido com exemplos e escoramento teórico.

Assim somos levados ao capítulo três, que versará sobre a variação antroponímica, um dos eixos da temática tripartite da obra. Partindo do "interesse pela diversidade de formas sonoras ou gráficas de um nome" (Amaral, 2025, p. 66), o autor esclarece que esse tem sido o olhar mais comum das pesquisas onomásticas, trazendo exemplos de diversas formas variantes encontradas em bancos de dados nacionais como o Portal de Nomes do IBGE, uma ferramenta útil para os pesquisadores interessados na antroponímia brasileira. No entanto, partindo de Fleischer (1973), o autor propõe a necessidade de se incorporar o estudo dos aspectos polionímicos e polifuncionais nas pesquisas antroponímicas brasileiras, suscitando conceitos como a variação polionímica interna (de fonética e grafia), a variação polionímica externa (seja ela tipológica ou alonímica), e aplicando esse arcabouço conceitual em tipos de antropônimos como o nome de urna. O capítulo é finalizado com a análise dos aspectos sócio-onomásticos do nome de urna, com exemplos ilustrados e atuais.

Outro eixo da temática tripartite da obra, a mudança antroponímica, é tratada ainda neste capítulo e definida por Amaral como "alteração substitutiva, aditiva, redutiva ou posicional de qualquer elemento do nome de uma pessoa que não constitua uma mera retificação de erro evidente" (2025, p. 122). E assim passamos da imutabilidade do nome ao princípio de autoidentificação e a análise de casos de mudança de antropônimos do registro civil brasileiro (como recursos desprovidos, recursos providos, entre outros casos), destacando a mudança de prenome de pessoa trans. Nesse capítulo, ainda encontramos análises de casos de mudança de antropônimos não pertencentes ao registro civil, como a mudança de nome de urna e a mudança de nome parlamentar.

No penúltimo capítulo que fecha o terceiro e último eixo temático desta obra, temos a identidade antroponímica, que parte da identidade linguística e tem gerado pesquisas que

"buscam compreender como os fatores linguísticos e sociais possibilitam a criação de vínculos dentro das comunidades de fala ou prática" (Amaral, 2025, p. 162). Com esse entendimento, passa-se a analisar a relação entre antropônimo e identidade, relação estabelecida pelos "traços linguísticos de um indivíduo que podem servir para indicar aspectos diatópicos, diastráticos, diafásicos, entre outros, de sua identidade" (Amaral, 2025, p. 166). Ou seja, de acordo com o autor, a identidade antroponímica é o "reconhecimento pelo indivíduo de que um conjunto X de antropônimos é capaz de designá-lo" (Amaral, 2025, p. 169). Finalizando este capítulo, Amaral (2026) propõe um bailado dialógico entre os eixos, destacando em subcapítulos a identidade antroponímica e a variação do nome, assim como a identidade antroponímica e a mudança de nome.

Na conclusão da obra, sexto capítulo, que o autor intitulou como "Identidade antroponímica e transformações sociais", Amaral (2025) reflete como, ao longo da obra, consolida-se a noção de que o nome opera como um signo linguístico complexo, capaz de indexar pertencimentos sociais, posicionamentos identitários e estratégias discursivas.

Do ponto de vista crítico, a obra de Eduardo Tadeu Roque Amaral se destaca não apenas pelo rigor teórico ou pela ampla mobilização bibliográfica, mas sobretudo pela capacidade de articular reflexão conceitual e análise empírica sem perder a fluidez da escrita. Mesmo tratando de um campo altamente especializado da Onomástica, o autor evita um excesso de hermetismo terminológico e conduz o leitor por discussões complexas de maneira didática, sem simplificações indevidas. Esse equilíbrio é um dos maiores méritos do livro, principalmente em um cenário acadêmico em que muitos trabalhos acabam excessivamente presos à teoria ou limitados a descrições pouco problematizadoras.

Além disso, merece destaque a aproximação entre debate acadêmico e questões contemporâneas concretas, como o nome social de pessoas trans, os nomes parlamentares e os nomes de urna. Essa aproximação confere à obra não apenas relevância científica, mas também pertinência social e política, demonstrando como os antropônimos ultrapassam a dimensão meramente linguística e se inserem em disputas simbólicas, institucionais e identitárias da contemporaneidade. Nesse sentido, Amaral consegue evidenciar que o nome próprio funciona como espaço de negociação entre sujeito, sociedade e Estado.

Ainda assim, em alguns momentos, a forte densidade conceitual da obra pode tornar a leitura mais exigente para leitores não familiarizados com os estudos linguísticos e onomásticos, sobretudo nos capítulos dedicados à sistematização tipológica e terminológica da variação antroponímica. Embora o autor procure constantemente exemplificar os conceitos apresentados, determinadas passagens demandam um conhecimento prévio mais sólido da terminologia sociolinguística e semântica. Contudo, esse aspecto não compromete a qualidade do trabalho; ao contrário, evidencia o esforço de consolidação epistemológica de um campo ainda em expansão no Brasil.

Inclusive, as reflexões desenvolvidas em *Nomes de pessoa: variação, mudança e identidade* (2025) dialogam diretamente com a obra *Nomes próprios de pessoa: introdução à antroponímia brasileira* (2020), também de Eduardo Tadeu Roque Amaral, em coautoria com Márcia Sipavicius Seide, funcionando, em certa medida, como um de seus alicerces teóricos (Alves, 2022). Enquanto o livro de 2020 busca sistematizar o campo da antroponímia brasileira, apresentando seus principais conceitos, categorias e abordagens analíticas, a obra mais recente aprofunda questões específicas relacionadas à variação, à mudança e à identidade antroponímica. Em ambos os trabalhos, observa-se a preocupação em consolidar os estudos onomás-

ticos no Brasil por meio de uma perspectiva que articula descrição linguística, reflexão teórica e análise dos usos sociais dos nomes próprios.

Em suma, a obra consolida-se como referencial para os estudos onomásticos brasileiros, tanto pela originalidade das proposições teóricas quanto pela relevância das análises desenvolvidas. Mais do que preencher uma lacuna nos estudos da linguagem, o livro contribui para reposicionar o nome próprio como objeto central de reflexão sobre identidade, pertencimento social e transformação cultural na atualidade, evidenciando que as identidades contemporâneas são constituídas por múltiplas influências e que os sujeitos frequentemente transitam entre diferentes referências culturais sem que isso implique perda de autenticidade ou pertencimento (Oliveira, 2023).

Referências

ALVES, G. P. Resenha de: AMARAL, E. T. R.; SEIDE, M. S. *Nomes próprios de pessoa: introdução à antroponímia brasileira*. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 92-96, 2022. DOI: https://doi.org/10.17851/2358-9787.27.2.92-96.

AMARAL, E. T. R. *Nomes de pessoa:* variação, mudança e identidade. São Paulo: Parábola, 2025.

AMARAL, E. T. R.; SEIDE, M. S. *Nomes próprios de pessoa:* introdução à antroponímia brasileira. São Paulo: Blucher, 2020.

FLEISCHER, W. Variationen von Eigennamen. *In*: EICHLER, W.; GROSSE, R.; ALBERT, N.; WALTHER, H. (org.). *Der Name in Sprache und Gesellschaft:* Beiträge zur Theorie der Onomastik. Berlin: Akademie Verlag, 1973. p. 52-63.

FLEISCHER, W. Zum Verhältnis von Name und Appellativum im Deutschen. *In*: FIX, U.; SCHRÖDER, M. (org.). *Name und Text*: Ausgewählte Studien zur Onomastik und Stilistik Berlin. Boston: Max Niemeyer Verlag, 1992. p. 3-24.

INTERNATIONAL COUNCIL OF ONOMASTIC SCIENCES. *Onomastic terminology*. Uppsala: ICOS, 2024. Disponível em: onomajournal.org. Acesso em: 17 maio 2026.

NAUMANN, H. Soziolinguistische Aspekte der Eigennamen. *In*: BRENDLER, A.; BRENDLER, S. (ed.). *Namen in Sprache und Gesellschaft*: Theoretische und methodische Probleme der Onomastik. Hamburg: Baar, 2011. p. 60-70. *apud*: AMARAL, E. T. R. A. *Nomes de pessoa:* variação, mudança e identidade. São Paulo: Parábola, 2025.

NAUMANN, H. Soziolinguistische Aspekte der Onomastik. *In*: DEBUS, F.; SEIBICKE, W. (ed.). *Reader zur Namenkunde*. Hildesheim: Georg Olms, 1989. p. 391-401.

OLIVEIRA, D. A. de. *Um dengo na língua: o pretuguês em sala de aula*. 2023. 42 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: https://profletras.letras.ufmg.br/arquivos/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Daniel%20Um%20dengo%20na%20l%C3%ADngua%20formatado29jul24.pdf. Acesso em: 17 maio 2026.

WALTHER, H. Gesellschaftliche Entwicklung und geschichtliche Entfaltung von Wortschatz und Namenschatz. *In*: WALTHER, H. *Zur Namenkunde und Siedlungsgeschichte Sachsens und Thüringens*: ausgewählte Beiträge 1953-1991. Leipzig: Reprintverl. Leipzig im Zentralantiquariat, 1993 [1973].

WALTHER, H. Namenforschung heute: ihre Ergebnisse und Aufgabe in der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin: Akademie, 1971. *In*: AMARAL, E. T. R. A. *Nomes de pessoa:* variação, mudança e identidade. São Paulo: Parábola, 2025.

WALTHER, H. Soziolinguistisch-pragmatische Aspekte der Namengebung und des Namengebrauchs. *In*: WALTHER, H. *Zur Namenkunde und Siedlungsgeschichte Sachsens und Thüringens*: ausgewählte Beiträge 1953-1991. Leipzig: Reprintverl. Leipzig im Zentralantiquariat, 1993.