

O eixo e a roda

V. 26, N. 1, 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Jaime Arturo Ramírez; **Vice-Reitora:** Sandra Regina Goulart Almeida

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez; **Vice-Diretor:** Rui Rothe-Neves

CONSELHO EDITORIAL

Antônio Carlos Secchin, Flora Sussekind, Leda Maria Martins, Leticia Malard, Lúcia Castello Branco, Maria Zilda Ferreira Cury, Murilo Marcondes de Moura, Sérgio Alves Peixoto.

EDITOR

Cláudia Campos Soares

ORGANIZAÇÃO

*Elen de Medeiros (UFMG)
Larissa Neves (UNICAMP)
Ram Mandil (UFMG)*

REVISÃO

Aline Sobreira, Bruno Silva D'Abruzzo

FORMATAÇÃO

Henrique Vieira, Úrsula Massula

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Eneida Maria de Souza, Francisco Topa, Jacyntho José Lins Brandão, Leticia Malard, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo, Rui Mourão e Silviano Santiago

O EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira, 1982 -
Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.
ilust. 25cm

Periodicidade semestral

Histórico: 1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984); v.3 (não publicado); v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001)

1. Literatura brasileira – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

CDD: B869.05
ISSN:0102-4809

Faculdade de Letras da UFMG
Setor de Publicações, sala 4003
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 - www.lettras.ufmg.br
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

5 Apresentação

Homenagem

9 Antonio Candido: três textos decisivos

Maria Zilda Ferreira Cury

Dossiê Teatro Brasileiro

23 A dramaturgia de Lourdes Ramalho como expressão da modernidade teatral brasileira

Lourdes Ramalho's dramaturgy as an expression of the Brazilian modern theater

Diógenes Andre Vieira Maciel

43 Um teatro de relações destrutivas: violência e formação sentimental na dramaturgia de Plínio Marcos

A theatre of destructive relations: violence and sentimental formation in Plínio Marcos's dramaturgy

Rainério dos Santos Lima

65 A sobrevivência do ruinoso na Tragédia e na Comédia de Felipe Hirsch

The survival of the ruins in Felipe Hirsch's Tragedy and Comedy

Eduardo Ferraz Felipe

85 Teatro contemporâneo brasileiro: a narrativa como estratégia ao real: Batistério e O pão e a pedra

Brazilian contemporary theatre: narrative as strategy for the real: Batistério and O pão e a pedra

Martha Ribeiro

- 103 Apropriações: a Cia. dos Atores na cena carioca contemporânea
Appropriations: Cia. dos Atores in the contemporary scene in Rio de Janeiro
Carolina Montebelo Barcelos

Varia

- 125 Literatura e dispersão na cena escrita
Literature and dispersion in the written scene
Ivete Lara Camargos Walty
- 141 A modernidade de Memórias da Rua do Ouvidor: o teatro e a moda
The modernity of Memórias da Rua do Ouvidor: theater and fashion
João Cícero Teixeira Bezerra

Resenhas

- 171 COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
Priscila Saemi Matsunaga

Apresentação

Nesta edição de *O Eixo e a Roda*, apresenta-se ao leitor a primeira parte do dossiê sobre Teatro Brasileiro. Como a chamada atraiu muitos artigos de qualidade, decidiu-se dividir os textos em dois números da revista. Neste primeiro, nos aproximamos da história recente do teatro nacional e do teatro contemporâneo com cinco artigos que denotam a ampla variedade de nossa produção atual.

Este número, no entanto, não poderia deixar de render homenagem ao grande Antonio Candido, inspirador e orientador de gerações comprometidas com os estudos literários no Brasil. Além de ter sido, ao longo de sua vida, a encarnação do intelectual atento ao traçado que conecta a dimensão individual à existência coletiva do ser humano e o modo singular como essa linha sulca a nossa terra e a nossa língua.

Por esse motivo, “Antonio Candido: três textos decisivos”, de Maria Zilda Ferreira Cury, inaugura esta edição. A autora chama a atenção para o compromisso do intelectual com a “ética da ação”, o que implicou na tomada de posição por parte de Antonio Candido em relação aos momentos decisivos no que concerne à formação da literatura brasileira, tanto no sentido do que a constitui quanto na perspectiva do seu caráter formador, não perdendo de vista a formação de um cidadão “que se aproprie dos códigos literários” ampliando, por consequência, a sua leitura do mundo. Nesse artigo, além de retomar “o paradigma da formação” em Candido, a autora revisita de modo crítico três estudos fundamentais de sua obra, a saber, *Dialética da malandragem*, *Literatura e subdesenvolvimento* e *O direito à literatura*.

Na sequência, abrimos o dossiê com dois trabalhos que exploram a dramaturgia de autores com forte olhar para a própria cultura, tendo, contudo, produzido obras intensamente diferentes. Diógenes André Vieira Maciel apresenta a dramaturgia de Lourdes Ramalho, autora radicada em Campina Grande, Paraíba, e ainda pouco conhecida nos meios acadêmicos. O texto traz a trajetória da artista, com foco, em especial, nas suas produções dos anos 1970, quando, por meio do diálogo com a cultura popular e com a plateia de sua cidade, compôs obras de grande modernidade. Rainério dos Santos, por sua vez, investiga as personagens do santista Plínio Marcos e a relação social que elas estabelecem a

partir de vivências violentas, além da representação da marginalidade do *lumpen* na literatura dramática do autor. As experiências de suas personagens, bem como elas próprias, são marcadas por agressões físicas ou psíquicas de ordens diversas, presentes em seu teatro em autonarrações, microrrelatos etc.

Em seguida, dois artigos se aproximam por abordarem o trabalho colaborativo de teatro de grupo de artistas do Sudeste. Martha Ribeiro analisa as peças *Batistério*, de João Cícero, e *O pão e a pedra*, de Sérgio Carvalho, criadas junto com coletivos teatrais e que refletem sobre a combinação entre o dramático, expresso na fábula, e as estruturas performáticas, defendendo a ideia de como o teatro nacional dialoga com as inovações formais sem perder a ligação com o imaginário do público. Em ambas as peças, a intimidade dos artistas com os temas trabalhados é vista como uma forma de composição, que traz um novo tipo de configuração para a cena brasileira. Já Carolina Montebelo Barcelos analisa três peças do grupo carioca Cia. dos Atores: *Conselho de classe*, *Laboratorial* e *Como estou hoje*, que fazem parte de um único projeto, comemorativo do aniversário de 25 anos do grupo, realizado em 2013. À semelhança do que foi analisado por Martha Ribeiro em relação a *Batistério* e *O pão e a pedra*, as três peças investigadas aqui também estabelecem relações muito próximas com a vida dos artistas que as conceberam e foram criadas em trabalhos colaborativos. Carolina Barcelos avalia, além disso, os processos criativos e a relação estabelecida entre o teatro e os elementos performáticos, a dança e o filme.

Por fim, Eduardo Ferraz Felipe analisa as peças *A tragédia latino-americana* e *A comédia latino-americana*, de Fernando Hirsch, reconhecendo e identificando nelas as várias relações que o diretor estabelece com o contexto histórico-político da América Latina com base em referências literárias diversas.

A seção “Varia” traz neste número dois artigos que, embora não sejam especificamente sobre teatro – um deles analisa um romance e o outro, um livro de crônicas – o mencionam enquanto diálogo potencial para a produção dos outros gêneros literários.

Ivete Lara Camargos Walty examina a cena do teatro descrita em *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, com base em um repertório teórico-filosófico sobre como a literatura e a palavra têm importância política. Além dessa importância política, o artigo aborda o grotesco de corpos desgastados na obra de Ramos. A análise da cena serve de exemplo para tratar da narrativa do romance.

João Cícero Teixeira Bezerra, por sua vez, aborda a realidade novecentista do Brasil escravocrata por meio de uma leitura do livro *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878), de Joaquim Manuel de Macedo.

A obra mostra as contradições de uma nação que anseia por ser liberal e se modernizar, mas com uma cultura cuja premissa é a reificação de seres humanos. O artigo aborda a presença de francesas tanto nas lojas da Rua do Ouvidor como no teatro Alcazar Lírico e o anseio da elite de europeizar aquele trecho central da cidade, buscando tornar a escravidão invisível. Por fim, compara o estilo de Macedo com a obra *O pintor da vida moderna* (1863), de Charles Baudelaire.

Para finalizar, esta edição traz uma resenha de Priscila Saemi Matsunaga do livro *A hora do teatro épico no Brasil*, da professora e pesquisadora Iná Camargo Costa. Marcado por um estudo minucioso e com fortes teses argumentativas, a resenhista nos mostra a importância do livro para uma investigação sobre presença do teatro brechtiano no Brasil, o que permite o teatro moderno ser considerado “em chave épica para além dos recursos estéticos”. Para Matsunaga, é possível destacar uma ideia ordenadora do livro: a passagem do teatro épico, no Brasil, de “força produtiva” a “artigo de consumo”, o que estaria evidenciado nas obras analisadas por Iná Camargo Costa.

Elen de Medeiros
Larissa Neves
Ram Mandil

DOSSIÊ

Teatro Brasileiro:

Do moderno ao contemporâneo

Antonio Candido: três textos decisivos

Maria Zilda Ferreira Cury

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

mariazildacury@gmail.com

Recebido em 31 de maio de 2017.

Aprovado em 31 de maio de 2017.

Em *A escritura e a diferença*, Jacques Derrida entende o ato literário como um compromisso que provém do “querer-escrever”, diferente de um “desejo de escrever”, “pois não se trata de afecção, mas de liberdade e de dever” (DERRIDA, 2009, p. 16). Tal conceituação poderia servir de insígnia para a trajetória intelectual de Antonio Candido de Mello e Souza, grande crítico, mestre maior. Ressalto de tal insígnia o seu caráter ativo – uma ação do sujeito, diferentemente de uma *afecção*, que, na tradição filosófica, tem um caráter *passivo*, referente àquele que se deixa afetar (Cf. ABBAGNO, 1970, p. 18-19). Antes, no sentido que aqui quero ressaltar, tomo a trajetória do crítico como um compromisso, testemunho de uma vida intelectual atravessada por um forte sentido ético, por uma permanente vontade de intervenção.

Analistas da produção de Antonio Candido salientam esse empenho. Francisco Iglésias, por exemplo, diz que “na atividade, como professor ou cidadão, pode-se ver seu constante posicionamento ante fatos políticos, em que sistematicamente toma a defesa do intelectual como participante, homem engajado no processo de sua terra ou de sua gente e do seu tempo” (IGLÉSIAS, 1979, p. 101).

Em outro ensaio, é ainda Francisco Iglésias que assinala a participação do crítico na política, seguindo uma linha coerente e corajosa, e a admiração de Antonio Candido por escritores engajados, que falam da liberdade e da justiça.

O dostoievskiano de *Humilhados e ofendidos* está em Antonio Candido, em suas posições políticas ou no sociólogo de *Parceiros do Rio Bonito*, no estudo do caipira e seus modos de vida, modestos em tudo, para cuja execução pesquisou no convívio com eles, como se fosse um deles (IGLÉSIAS, 1992, p. 64).

Dois estudos bastante importantes sobre o crítico, manifestadamente, situam-se igualmente nesse mesmo campo semântico, desde os títulos. *Antonio Candido: textos de intervenção* (2002) é uma antologia organizada por Vinícius Dantas que, diacronicamente, num escopo de 50 anos, reúne textos diversos do mestre. *Antonio Candido: a palavra empenhada* (1994), de Celia Pedrosa, apresenta estudo pioneiro e rigoroso da atuação intelectual de nosso crítico, salientando como, pela palavra empenhada, ele intervém de modo decisivo no espaço público. Define, ainda, o trabalho de Candido como “aventura inquieta, uma forma de luta contra a imobilidade do pensamento”, um “empenho combativo” cujo alvo são as diferentes manifestações do idealismo, do personalismo e do funcionalismo, “tendo por móvel a convicção de que a contradição é o nervo da vida” (PEDROSA, 1994, p. 25).

Formado em Sociologia, Antonio Candido, antes da atividade como crítico literário, foi professor de Sociologia na Universidade de São Paulo, entre 1942 e 1958. A formação universitária e essa primeira atividade como professor são fundantes de sua postura como crítico literário, já que sempre tomou como parâmetro para suas análises e reflexões sobre a literatura a inserção dialética da atividade literária no contexto social. Toda a sua produção é reveladora, pois, de uma mobilização do pensamento para essa articulação dialética, cuja face, como defende Celia Pedrosa, manifesta-se na palavra empenhada e na especificidade de seu método crítico.

A chave para compreender o sentido de sua obra está, suponho, no seu método crítico. Candido defendia e utilizava uma visão integrada da história, juntava com rigor literatura e sociedade, uma prática que obriga à junção dos vários campos do conhecimento da realidade histórica (BERRIEL, 2017, p. 3).

Como ponto de partida das breves considerações que aqui vou tecer, à guisa de homenagem ao ilustre crítico, tomo o título dado a este meu texto. Aqueles que têm algum trato com a obra de Candido

logo adivinham, no título, a referência ao seu livro fundamental para a historiografia literária e cultura brasileiras – *Formação da literatura brasileira* –, publicado em 1959, cujo subtítulo é “momentos decisivos”. *Formação da literatura brasileira* (2000), com outros textos nucleares, compõe a linhagem de produções que, em determinada época, buscaram compreender a construção formativa do país.¹

Começo, pois, com o termo “decisivo”. Do ponto de vista comum e até mesmo jurídico, decisão se refere à resolução de um problema, ao enfrentamento de uma questão. A etimologia nos indica que “decisão” vem de *decisio*, do verbo latino *caedere*, que significa cortar, talhar, pôr a termo. O prefixo “de-” guarda a ideia de ação (TORRINHA, 1982, p. 228-229). Decisão seria, então, pôr a termo uma questão, mas como ruptura com o debate que a precedeu, isto é, uma tomada de posição, mais uma vez indicando um movimento ativo, um compromisso, um programa.

Fiel a uma ética de ação, Antonio Candido aliou sua atividade de professor e crítico à intervenção intelectual como militante político de influência socialista, colocando-se como adversário declarado das ditaduras, seja a de Getúlio Vargas, durante o Estado Novo, seja a civil-militar de 1964, em que o acompanhamos como intelectual aguerrido fazendo visitas aos presos políticos, lutando contra a censura, em defesa dos direitos humanos, responsabilizando-se por publicações combativas.

Defende Silviano Santiago que a principal característica do aparato conceitual crítico e historiográfico de Antonio Candido é a organicidade, e que sua contribuição é original e poderosa no contexto da cultura brasileira e latino-americana. Acrescenta, no entanto, que a discussão sobre o cosmopolitismo nas artes é indispensável no Brasil contemporâneo, que não se trata de descobrir ou inventar um novo *corpus* de estudo, mas de propor um outro quadro de leitura. Se o século XX teve como episteme a ideia de *formação*, diz Silviano, o século XXI “será direcionado pela ideia de inserção – inserção da linguagem-Brasil no mundo” (SANTIAGO, 2014, p. 14). Assim, muito embora Silviano diga que o paradigma da *formação* proposto por Candido tenha sido o mais fundamental para o século XX no Brasil, é preciso repensá-lo

¹ *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, de 1928; *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, de 1933; *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, de 1936; *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Júnior, de 1942.

e substituí-lo por outros neste nosso século XXI, inclusive como uma forma de ser fiel ao pensamento inquieto do próprio Candido.

A discussão me parece extremamente importante e necessária. Não vou, no entanto, nela entrar, no âmbito deste artigo. Meu texto ora obedece a um objetivo mais laudatório, quase que de registro da importância de Antonio Candido, que nos deixou, neste ano de 2017, aos 98 anos. Pretendo pinçar, na sua vasta produção, alguns artigos para breves comentários.

Silviano Santiago, no artigo já referido, salienta a dificuldade de escolha de textos nucleares na produção de Candido, visto que a interdependência entre eles torna sua obra extremamente coesa e coerente, com uma ligação entre as produções que prejudica a análise individual. Mesmo correndo, então, certo risco, selecionei três textos para rapidamente comentar. São eles: “Dialética da malandragem”, “Literatura e subdesenvolvimento” e “O direito à literatura”.

“Dialética da malandragem” é dedicado ao romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, ensaio publicado, pela primeira vez, na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, da USP, em 1970.

De saída, Candido marca posição no que se refere à fortuna crítica do romance, distinguindo o herói das *Memórias*, Leonardo Pataca, dos personagens picarescos da tradição literária espanhola a que a crítica nacional insistia em filia-lo. A começar por duas características importantes. O pícaro espanhol narra ele próprio suas aventuras, o que, segundo Candido, restringiria a ação ao ângulo de visão do personagem. O livro de Manuel Antônio de Almeida, por seu turno, é narrado em terceira pessoa, com um ângulo mais móvel, assumido que é de forma diferente por variados personagens, o que confere ao protagonista ampla visão sobre a comunidade em que se acha inserido. Candido defende, ainda, que a Leonardo Pataca falta um aspecto básico presente no pícaro: “o choque áspero com a realidade que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das ‘picardias’” (CANDIDO, 1993, p. 22). Para ele, diferentemente do pícaro, que vai se tornando esperto aos poucos, movido pela necessidade de sobrevivência num meio que lhe é hostil, Leonardo Pataca nasce “malandro feito”. O grande achado de Candido, pois, foi perceber nas *Memórias* o que ele chamou de “dialética da malandragem”, conceito operatório de que se utiliza para conferir originalidade ao realismo *avant la lettre* com que Manuel Antônio de Almeida retrata a dinâmica dos costumes da sociedade brasileira no começo

do século XIX. Sociedade que, como ocorre com os segmentos sociais ali exibidos, revela uma dinâmica de deslizamentos e trânsitos entre a ordem e a desordem. O herói do romance, como ocorre em maior ou menor grau com outros personagens, oscilará entre um polo e outro, até, finalmente, enquadrar-se no polo positivo, com o casamento e a patente de sargento. Esse jogo de troca de posição é evidenciado por Candido:

Ficou o ar de jogo dessa organização bruxuleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é o outro, porque todos acabam circulando de um para outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil urbano da primeira metade do século XIX (CANDIDO, 1993, p. 45).

A referida oscilação é interessantemente trabalhada como um processo de inversão carnalizada, de modo semelhante àquele conceituado pelo dialogismo de Mikhail Bakhtin (2013) ao falar da poética de Dostoiévski. Ressalte-se como o teórico russo capta a originalidade de Dostoiévski pela via da carnalização, mas atrelando-a a tradições variadas, como, entre outras, a da sátira menipeia, a dos ritos de carnaval e a dos diálogos socráticos. Em sua contextualização do romance trabalhado, Antonio Candido realiza a leitura do processo de inversão da organização social brasileira. Para isso, parte dos elementos composicionais da narrativa, associando-os aos movimentos dos agentes sociais. Continua Candido:

Romance profundamente social, pois, não por ser documentário, mas por ser construído segundo o ritmo geral da sociedade, vista através de um dos seus setores. E sobretudo porque dissolve o que há de sociologicamente essencial nos meandros da construção literária (CANDIDO, 1993, p. 45).

Ressalte-se, pois, como no esquema analítico do crítico o literário não anda a reboque do sociológico nem é por ele determinado, embora este último seja um dado importante para a percepção do movimento da narrativa de Manuel Antônio de Almeida e das relações que ela estabelece com o contexto social. Com agudeza, o crítico captou na análise a situação dos homens livres, mas excluídos pela pobreza, na ordem escravocrata do

século XIX – para lembrar o título do livro de Maria Sylvia de Carvalho Franco (1997) –, figurando-a como um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado, um espaço social anômico, em que, se não integravam a ordem, tampouco podiam dela prescindir.

Leonardo é o “primeiro grande malandro” da novelística brasileira, pai de uma longa linhagem de heróis que inclui, além de Macunaíma e Serafim Ponte Grande, o popular Pedro Malazartes, lembrados pelo crítico; os heróis malandros de João Antônio, acrescento eu; e, por que não, claro que com conotação diferenciada, mas ainda assim marcados pela esperteza e malandragem, a boneca Emília, de Monteiro Lobato, João Grilo, do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, ou ainda muitos dos heróis de Jorge Amado, assim como o malandro personagem assíduo da música popular brasileira, presente no imaginário brasileiro como herói contraditório e sedutor.² Embora admita alguma relação com a picaresca, a grande sensibilidade da análise de Candido foi o entroncamento principal das *Memórias* nas linhas de força da produção literária brasileira do período: as caricaturas dos jornais, passando pelo teatro de Martins Pena e de Macedo, até a produção poética “obscena e maluca” saída, inclusive, da pena de um Álvares de Azevedo. Relativizando a chave explicativa da vinculação essencial da literatura nacional à tradição europeia, Candido valoriza as linhas de força do campo cultural e social brasileiro, apelando ao imaginário nacional, como forma de abordagem do romance. “Não tendo pícaros, produzimos um malandro original, evidenciando uma matriz literária nova sob o sol das letras. Certo, partimos de um tronco literário comum com a Europa, mas importa localizar nossa particularidade” (BERRIEL, 2017, p. 3).

Em *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira* (1989), texto já clássico, Haroldo de Campos faz uma crítica forte à *Formação da literatura brasileira*, justamente pela concepção de história literária aí presente, concepção enformada no livro pela busca das

² Em artigo enfocando o cinema brasileiro, intitulado “Dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea”, João Cezar de Castro Rocha, desde o título, explicitamente dialoga com o ensaio de Antonio Candido, propondo a substituição da “Dialética da malandragem” pela “Dialética da marginalidade”, conceito operatório mais apropriado, segundo Rocha, para a leitura da produção brasileira atual. Ressalte-se a força do ensaio de Candido, que, mesmo que por contradição, continua como referência para a leitura de manifestações culturais do Brasil contemporâneo. Cf. Rocha (2004).

pretensas origens do nacional, pela visão de que este se formaria gradual e teleologicamente e pela dependência inferiorizada que o crítico estabelece da literatura brasileira em relação à série literária europeia. Reconhece a grande importância de Candido e diz que dele discordar é uma forma de lhe valorizar a herança. Haroldo de Campos, numa segunda edição do livro, acrescenta, num *post scriptum*, uma avaliação extremamente positiva do texto de Antonio Candido “Dialética da malandragem”, colocando-o num paradigma aberto, com um “modo oximoresco de ler a tradição” (CAMPOS, 1989, p. 78), afirmando que no ensaio se desconstrói a perspectiva histórica de encarnação do momento originário do nacional adotada na *Formação*. Gregório de Matos satírico, antes sequestrado na *Formação da literatura brasileira*, reapareceria, segundo Haroldo, nesse texto de 1970 como um dos precursores da comicidade malandra, a antecipação de uma antitradução (CAMPOS, 1989, p. 72) que marcou nossa série literária no seu conjunto. E esse surpreendente “Dialética da malandragem” é lembrado por Haroldo de Campos como um texto decisivo.

O segundo ensaio que passo a rapidamente comentar é “Literatura e subdesenvolvimento”, texto escrito em 1969 para o livro *América latina em sua literatura*, um projeto da Unesco que visava a um mapeamento da produção latino-americana como uma tentativa de captação de sua especificidade diante do quadro de dependência política e cultural do continente. Não vou me deter longamente nesse ensaio, mas resalto essa informação prévia. Antonio Candido já revela seu protagonismo não somente no âmbito da cultura brasileira, mas como intelectual de dimensão continental.

O ensaio reflete sobre a produção literária na América Latina, fazendo a correspondência entre essa produção, o atraso cultural e o subdesenvolvimento. Caracteriza a literatura, a partir da realidade do subdesenvolvimento, na fase de consciência amena do atraso, correspondente à ideologia de “país novo”, e na fase da consciência catastrófica de atraso, correspondente à noção de “país subdesenvolvido”.

Neste ensaio falarei, alternativa ou comparativamente, das características literárias na fase de consciência amena de atraso, correspondente à ideologia de “país novo”; e da fase da consciência catastrófica de atraso, correspondente à noção de “país subdesenvolvido”. Isto, porque ambas se entrosam intimamente e é no passado imediato e remoto que percebemos as linhas do presente (CANDIDO, 1989, p. 142-143).

Faz correlações entre as condições materiais de existência da literatura como sistema e as altas taxas de analfabetismo e debilidade cultural do continente, onde o escritor seria, por tudo isso, um produtor cultural para minorias. Aborda as diferentes fases das literaturas da América Latina, salientando a questão da dependência cultural, resultante da condição de subdesenvolvimento. Das contradições decorrentes dessa situação, registra o fato de até as formas culturalmente tão centrais da vertente nacionalista entre nós serem de inspiração europeia. Confere privilégio ao regionalismo do romance latino-americano, na sua vertente mais crítica e mais universalizante depois do decênio de 1930, dizendo ser ele uma forma de superação da dependência e de consciência do subdesenvolvimento, possibilitando também uma postura mais independente em relação à influência da cultura europeia.

A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950. Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos (CANDIDO, 1989, p. 142).

Como diz Celia Pedrosa, muito de nossa crítica cultural contemporânea, fundada na desestabilização simultânea do universal e do nacional, e dos dispositivos historicistas de originalidade e influência, tem uma dívida com Antonio Candido, embora raramente a explicitite. E essa valorização *avant la lettre* do regional na literatura seria um exemplo.

O crítico aponta, ainda, para a criatividade da ficção latino-americana, capaz de, apesar da dependência, reverter influências, ultrapassar a dependência constitutiva do continente com a “capacidade de produzir obras de primeira ordem sob a influência, não mais de modelos estrangeiros imediatos, mas de exemplos nacionais anteriores”, por meio de uma causalidade interna.

Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados às outras culturas (CANDIDO, 1989, p. 153).

Como salienta Pascale Casanova (2002, p. 285), no esquema proposto por Candido, a partir de uma primeira acumulação literária, ela mesma tornada possível por uma inversão da herança europeia, a literatura latino-americana, com especificidade e autonomia, pode se afirmar. Exemplos: o *boom* dessa literatura nos anos 1970-1980 e o realismo mágico como gênero original. Hoje, não se concebe pensar a literatura latino-americana fora dos fluxos da cultura globalizada, respondendo a um imaginário de intercâmbio cultural extrafronteiras do continente. Naquele momento, porém, até como estratégia política, era importante a afirmação da latino-americanidade. O texto foi publicado no auge da ditadura militar no Brasil e do prenúncio dos golpes militares que atingiriam rapidamente todo o chamado Cone Sul. O ensaio foi publicado na revista *Argumento*, em 1973. A revista teve quatro números, publicados entre 1973 e 1974, e saiu de circulação, proibida pela ditadura. Antonio Candido, juntamente com outros importantes intelectuais ligados à resistência ao regime autoritário, integrava a Comissão de Redação da revista.

O dístico usado logo abaixo do título da revista era: “Contra fatos, há argumento”. Claramente marca-se a posição decisiva do periódico ao inverter a divisa mais comum que propõe que contra argumentos há fatos. Ora, o fato, à época, era a ditadura. Ao intelectual cabia a ela contrapor argumentos: postura corajosa em momentos decisivos de nossa história política, tão marcada pelos autoritarismos e atentados temerários contra a democracia. O ensaio de Candido, além disso, procura pensar a literatura em termos continentais, a partir de um espaço latino-americano, o que teve, à época, uma importância política muito significativa. Chama a atenção, no plano cultural e literário, para a unidade na diversidade como chave para a compreensão do continente latino-americano e abre uma senda importante de reflexão que vai ser retomada por vários críticos.

Finalmente, lembro o ensaio “O direito à literatura”. O texto foi, originalmente, uma apresentação no âmbito do II Ciclo de Palestras sobre “Direitos Humanos e...”, organizado pela Comissão de Justiça e Paz da

Arquidiocese de São Paulo, em 1988, que reuniu importantes intelectuais que resistiram à ditadura militar no Brasil. A Comissão de Justiça e Paz de São Paulo foi fundada pelo arcebispo Dom Paulo Evaristo Arns em 1972, em meio às repressões do regime militar. Sua atuação visava dar proteção aos perseguidos políticos e aos familiares destes por meio da esfera jurídica. As palestras referidas ocorriam, então, já em pleno processo constituinte (1987-1988), cujas discussões levaram a uma nova postura diante desses direitos e a sua inclusão no texto constitucional, então em processo de escrita. Posteriormente, o texto foi publicado no livro de ensaios do mestre *Vários escritos*.

Antonio Candido inicia seu texto dizendo que o assunto que lhe foi confiado – Literatura e Direitos Humanos – é aparentemente desligado dos problemas reais. Seu ponto de partida para falar sobre direitos humanos e literatura, pois, de saída, marca sua permanente preocupação com a palavra atuante, com a postura interveniente no espaço público. Longe de propor uma reflexão abstrata, falsamente universalizante, como veremos adiante, procura atrelá-la à situação concreta do mundo. Veja-se como, referindo-se às declarações de direitos, as palavras de Agamben parecem ressoar as de Candido: “é chegado o momento de cessar de ver as declarações de direitos como proclamações gratuitas de valores eternos metajurídicos” (AGAMBEN, 2002, p. 134).

O filósofo do direito Norberto Bobbio, embora reconhecendo como um sinal do progresso da humanidade a amplitude alcançada pelo debate sobre os direitos do homem, também alerta para a necessária distinção entre os planos ideal e real:

uma coisa é falar dos direitos do homem, direitos sempre novos e cada vez mais extensos [...]; outra coisa é garantir-lhes uma proteção efetiva [...] à medida que as pretensões aumentam, a satisfação delas torna-se cada vez mais difícil. Os direitos sociais, como se sabe, são mais difíceis de proteger do que os direitos de liberdade (BOBBIO, 1992, p. 60).

Fiel à postura de intervenção, como salientado pelo também socialista Norberto Bobbio, Candido acentua a importância do respeito aos direitos humanos numa época caracterizada pela barbárie, em que é preciso promover transformações por meio da ação no espaço público. Os direitos humanos têm como pressuposto o reconhecimento de que aquilo que consideramos indispensável para nós também é indispensável para

os outros: direito a casa, comida, instrução e saúde, bens incompressíveis, isto é, os que não podem ser negados a ninguém. “[O] esforço para incluir o semelhante, no mesmo elenco de bens que reivindicamos está na base da reflexão sobre os direitos humanos” (CANDIDO, 2004, p. 172). Continua, agora centralizando a reflexão na literatura, dizendo que o ser humano pode ser definido pela sua capacidade de fabular. A ficção e a poesia, por isso, correspondem a uma necessidade universal e são fatores indispensáveis de humanização, que nos tornam mais compreensivos para a natureza, a sociedade, o semelhante. Acrescenta que a literatura é também fator de desmascaramento da restrição e da exclusão, situações tão presentes em sociedades como a brasileira, em que os direitos humanos são sistematicamente desrespeitados. “Portanto, a luta pelos direitos humanos abrange a luta por um estado de coisas em que todos possam ter acesso aos diferentes níveis da cultura” (CANDIDO, 2004, p. 191).

Beatriz Sarlo, num texto precisamente denominado “A literatura na esfera pública”, diz que, hoje, a “cultura letrada está numa posição defensiva” (SARLO, 2002, p. 38), uma vez que a literatura e a filosofia, que antes compunham “um programa ideal de formação de cidadãos ou, ao menos, das elites da pólis” (SARLO, 2002, p. 37), foram desqualificadas, perderam prevalência diante dos descentramentos culturais que marcaram as últimas décadas no mundo globalizado. “O desafio está na capacidade desta [da arte] de preservação de seu potencial crítico, que envolve a capacidade de estabelecer um diálogo que ilumine conflitos morais, sociais, políticos e estéticos” (SARLO, 2002, p. 54). E conclui que, sendo a sociedade uma trama de conflitos, há nela “um espaço para o pensamento crítico e para a arte como discursos indeterminados e indetermináveis, como discursos que nos obrigam a depararmo-nos com o incompleto, a morte e a não-reconciliação ou plenitude” (SARLO, 2002, p. 54).

Antonio Candido finaliza seu texto defendendo que uma sociedade mais equânime e igualitária pressupõe o respeito aos direitos humanos, sendo a arte e a literatura direitos de que não se pode abrir mão. A assunção dessa postura humanista – como vimos, uma constante na produção do nosso autor – é coerentemente a base de sua postura como professor e como cidadão.

“O direito à literatura”, texto produzido numa época em que a intelectualidade foi convocada à tomada de posição política, traz uma importante reflexão para os dias tão nebulosos de nosso tempo, ameaçado

por PECs e por escolas sem partido, pelo desprestígio que pesa sobre a educação e sobre a escola. A lição de Candido é dirigida ao cidadão para que se aproprie dos códigos literários para uma leitura mais rica, mas também para uma leitura mais participativa. E a decisiva experiência estética, com sua faculdade de abranger outras, faz do texto literário um lugar de renovação e crítica das linguagens do mundo. Cumpre aos que ensinam literatura tornar públicas, através da disponibilização da riqueza do literário, essas vozes discursivas. “Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as suas modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável” (CANDIDO, 2004, p. 191).

Termino este meu texto, escrito à guisa de homenagem ao grande cidadão Antonio Candido e como um tributo à sua palavra viva e empenhada, chamando à cena versos de uma música dos Titãs que bem poderiam ter saído da pena decisiva e empenhada do crítico:

A gente não quer só comida
A gente quer comida, diversão e arte
A gente não quer só comida
A gente quer saída para qualquer parte
A gente não quer só comida
A gente quer bebida, diversão, balé
A gente não quer só comida
A gente quer a vida como a vida quer

Referências

- ABBAGNO, Nicolla. *Dicionário de filosofia*. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BERRIEL, Carlos. Quando os livros caíram no mundo. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 21 maio 2017. Ilustríssima, p. 3.
- BOBBIO, Norberto. *A era dos direitos*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Campus, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. 2. ed. Salvador: FCJA, 1989.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 123-152.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite: e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo: Duas cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 169-191.

CASANOVA, Pascale. *A República mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

DANTAS, Vinícius. *Antonio Candido: Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2002.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4. ed. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1997.

IGLÉSIAS, Francisco. Antonio Candido, Minas e os mineiros. In: D'INCAO, Maria Angela; SCARABÓTOLO, Eloísa Faria (Org.). *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 62-67.

IGLÉSIAS, Francisco. Antonio Candido, o escritor e o político. In: LAFER, Celso *et al.* *Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades, 1979. p. 101-120.

PEDROSA, Celia. *Antonio Candido: a palavra empenhada*. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1994.

ROCHA, João Cezar de Castro. Dialética da marginalidade: caracterização da cultura, contemporânea. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 29 fev. 2004. Caderno Mais!.

SANTIAGO, Silviano. Tenho duas mãos e o sentimento do mundo. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Org.). *Cenários contemporâneos da escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. p. 14-21.

SARLO, Beatriz. A literatura na esfera pública. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena. *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Abralic, 2002. p. 37-55.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino português*. 2. ed. Porto: Gráficos Reunidos, 1982.

A dramaturgia de Lourdes Ramalho como expressão da modernidade teatral brasileira

Lourdes Ramalho's dramaturgy as an expression of the Brazilian modern theater

Diógenes Andre Vieira Maciel

Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, Paraíba / Brasil

dio_maciel@hotmail.com

Resumo: O artigo trata de uma questão pertinente à reavaliação crítica da dramaturgia paraibana Maria de Lourdes Nunes Ramalho, notadamente no que se refere às vinculações, pretendidas, de sua obra às tradições populares, quase sempre partindo de pressupostos equivocados e que desconsideram suas relações de empreendedorismo cultural em vista do mercado teatral campinense, especialmente nos idos da década de 1970. A discussão sobre esse aspecto da modernidade teatral e dramaturgical, focalizada sobre uma autora, considera as relações entre sistemas teatrais locais-regionais em suas dinâmicas com a cena, assim chamada, nacional.

Palavras-chave: dramaturgia paraibana; teatro moderno; mercado teatral.

Abstract: This paper discusses a relevant question to the critical reevaluation of the dramatist from Paraíba Maria de Lourdes Nunes Ramalho, mainly in what concerns the bindings, intended, of her works with the popular traditions, almost always starting from wrong assumptions and that do not consider their relations of cultural entrepreneurship in the theatrical market of Campina Grande, especially in the period of the 70's. The discussion about this aspect of the theatrical and dramaturgical modernity, focalized on an author, considers the

relations among local-regional theatrical systems in their dynamics with the scene, so called, national.

Keywords: Paraíba's dramaturgy; modern theater; theatrical market.

Recebido em: 11 de março de 2017.

Aprovado em: 24 de maio de 2017.

1 Apresentação do problema

Este trabalho discute aspectos relativos ao teatro produzido no contexto histórico e cultural da década de 1970, em Campina Grande, cidade localizada no interior do estado da Paraíba, em suas relações com a dramaturgia de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, considerando a constatação de que, nesta cidade, não é exagero dizer que esta autora é bastante conhecida por sua obra dramática e pelos projetos culturais, sociais e educacionais que empreendeu ou que foram agregados a ela. Contemporaneamente, muito tem sido dito sobre o que, hipoteticamente, a dramaturga pensaria sobre tais e quais temas, sobre a cultura do Nordeste, sobre o teatro, mas, até hoje, do seu próprio punho, são poucas as linhas escritas em que ela reflete sobre a parte da sua obra que é a mais divulgada – a sua dramaturgia (sim, pois ela também escreveu poemas e editou um livro de genealogia) – sob tais ilações.

Na década de 1970, as produções campinenses alcançaram prêmios em festivais dentro e fora de seus limites, quando as peças ramalhianas começaram a polarizar um movimento teatral bastante intenso, apontando, simultaneamente, para a concretização de um empreendimento individual (muito marcado pela emergência da dramaturga, em particular) e para a busca por um modelo de grupo, ainda amador, em meio à discussão sobre um modo moderno de encenar tais textos, muito marcados em sua recepção pelas dinâmicas de uma estética a que se chamará, nos discursos críticos, de regional. No contexto em análise, Lourdes

Ramalho desempenha um papel relevante como empreendedora cultural,¹ ultrapassando a concepção, antes tomada como certeza, de que ela era uma autora cuja fatura artística estava muito próxima à acepção mais tradicional do “dramaturgo de gabinete”, ou seja, alguém que escrevia e entregava passivamente o seu texto para ser montado por um diretor/encenador, não se envolvendo com os processos da cena – o que não é verdade, como os estudos mais recentes começam a provar.

Emergia na imprensa paraibana, paralelamente à consolidação dessa cena teatral, uma imagem social de Lourdes Ramalho, na medida em que os críticos destacaram sua profissão (a professora) e, depois, passaram a valorizar sua atuação como empreendedora cultural (a produtora e/ou a dramaturga), singularizando-a em meio ao processo social e estético daquele lócus. Assim, a narrativa resultante distingue essa personalidade em relação ao todo, para além de sua existência no terreno familiar e profissional, definindo e estabelecendo a sua autonomia estética e empreendedora, de onde emana um projeto de organização da cultura, e garantindo a essa vida individual o status daquilo que é passível de ser registrado e narrado “como uma história que pode sobreviver na memória de si e dos outros” (GOMES, 2004, p. 12). Para a discussão que se empreenderá, faz-se necessário reconhecer e refletir criticamente sobre as práticas instauradas em um dado território, tomando sua extensão como realidade histórica e enfatizando sua situação no conjunto entendido como teatro brasileiro.²

Mesmo no cenário muito favorável do panorama editorial, que trouxe à luz o resultado do grande cometimento coletivo, dirigido pelo professor João Roberto Faria, com a sua *História do teatro brasileiro*, em dois volumes,

¹ Chamo esse conceito em consonância com o que apontou Diego Molina (2015, p. 33), ao problematizar a expressão “animador cultural”, muito associada a Paschoal Carlos Magno, considerando-a “antiquada e pejorativa”, para designar um indivíduo mobilizador de projetos relevantes à modernidade teatral brasileira. Hoje em dia é necessário contrariar a maneira como a fortuna crítica ramalhiana também a considerou sob o epíteto de “agitadora cultural”, apontando para sua atividade teatral como apenas mais uma consequência da sua formação como professora e reduzindo aspectos da sua pesquisa e atuação estética, mesmo que inconscientemente, à mera “agitação” e/ou “animação”.

² Não se pode perder de vista que, textualmente, estou parodiando uma afirmativa de Tania Brandão (2001, p. 200), quando esta pesquisadora diz que “é justo afirmar que o ato de optar por escrever *história do teatro brasileiro* impõe um outro ato, o de reconhecer práticas instauradas em determinado território, percebendo-se a extensão da realidade histórica destas práticas, mais exatamente a sua situação no teatro ocidental” (grifo da autora).

publicados em 2012 e 2013, ou o importante livro de J. Guinsburg e Rosângela Patriota, *Teatro brasileiro: ideias de uma história*, de 2012, as menções a um conjunto do teatro produzido, para além das fronteiras do eixo Rio-São Paulo, ainda são sumárias, insuficientes e redutoras – notadamente, quando as obras ostentam em seus títulos a designação de “teatro brasileiro”. Essa locução conduz a uma falsa expectativa (impossível de ser cumprida), pois aponta para uma ideia de totalidade, unidade, estabilidade, mas o que temos, realmente, é o contrário disso: são praticamente esquecidas as cenas locais (e regionais), marcas da diversidade da produção dentro do sistema. Diante disso, propõe-se a hipótese de que o teatro produzido em Campina Grande, no contexto recortado, buscava equalização com o moderno teatral sudestino, sendo, todavia, o nome de Lourdes Ramalho o referente imediato de um conjunto de fenômenos e eventos artísticos articulados sob feição de um projeto estético.

2 Da natureza moderna da dramaturgia ramalhiana

Contrariando um movimento próprio da modernidade teatral, a cena que se montou em torno dos textos de Lourdes Ramalho em Campina Grande, na década de 1970, pode ser lida como um processo bastante aparentado com aquilo que Tania Brandão (2002, p. 15) já chamou de uma “*impossibilidade moderna* – ou o estrangulamento da questão moderna, considerando-se o trunfo da individualidade empreendedora como um mecanismo institucional de limitação do potencial do palco-arte do século XX” (grifo da autora). Esse debate chegava à Paraíba cumprindo um caminho tortuoso e como um tópico já ultrapassado e devidamente aclimatado à chamada realidade nacional, pela pressão exercida por um conjunto de querelas em torno da necessidade de expressão, via formas modernas de fazer teatro, da brasilidade.

Esse difícil construto conceitual, na ampulheta que deixa passar apenas aquilo que ideologicamente é adequado às esferas de dominação cultural em nosso país, tornava-se, por aqui, uma esfera que se apoiava na expressão da regionalidade, a qual não está apenas circunscrita ao que se convencionou tomar como um regionalismo, quase sempre identificado a aspectos de representação do Nordeste, pois, em qualquer obra, a “região existe como regionalidade e esta é o resultado da determinação como região ou província de um espaço ao mesmo tempo vivido e subjetivo” (CHIAPPINI, 1995, p. 158). Por exemplo, qualquer sorte de espaço representado na ficção diz mais de sua estrutura formal do que das suas referências exteriores.

Lourdes Ramalho, àquela altura, começava a erigir um projeto de teatro que adotava uma feição bastante própria, mas, também, pareado com experiências já bem-sucedidas em outros estados do Nordeste, ou mesmo na capital da Paraíba, voltadas à expressão da regionalidade no teatro. Seria, assim, a noção de uma modernidade teatral no Nordeste do Brasil circunscrita, portanto, à cena marcada pela *regionalidade* em vez da *nacionalidade*, que nasce e estertora entre os anos 1940 e 1970 no Sudeste? Essa questão suscita pesquisas que possam ser capazes de respondê-la, mas que, aqui, serão reduzidas ao questionamento de uma interpretação corrente, perigosamente ideológica e sedutora, pois é subrepticiamente escamoteadora da configuração de Lourdes Ramalho como uma artista (dramaturga, poeta ou o que mais se deseje) moderna, em meio a uma cena teatral também moderna.

Para situar o problema, é necessário considerar a participação da autora em um importante evento acadêmico, ocorrido em agosto de 2003, na cidade de João Pessoa, para o qual ela foi convidada a compor uma mesa com outras “escritoras paraibanas”. Examinando-se as falas que constam nos anais do evento,³ verifica-se que, ao contrário das demais autoras (uma contista, uma cronista e uma poetisa), a dramaturga não definiu claramente um projeto estético, ou explorou suas motivações criativas, ou mesmo questionou as suas inquietações em relação à atividade de escritora; não discutiu sobre o que é ser mulher e escrever, sequer se definiu como autora: nada disso. A dramaturga preocupou-se em estabelecer uma noção de dramaturgia nordestina, enfatizando processos de fatura que unem o teatro produzido nesta região a formas populares de poesia, orais e improvisadas, como também aquelas que estão nos folhetos, aparentados a formas poéticas e teatrais ibéricas, mediante sugestões de temas e tipologias dramáticas. Assim, expõe-se uma maneira de compreender o popular como algo buscado “na visão coletiva do mundo, no que há de mais profundo no homem do povo, na sua vivência, contradições, ganhos e perdas, semelhanças e contrastes, na exaltação e humildade – na vida e morte diárias” (RAMALHO, 2005, p.

³ Trata-se do I Seminário Internacional e X Seminário Nacional Mulher & Literatura, atividade do Grupo de Trabalho “A Mulher na Literatura”, da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), cujos anais foram publicados em CD-ROM e, depois, em livro. A palestra de Lourdes Ramalho, proferida neste evento, foi intitulada de “O ibérico na dramaturgia do Nordeste” (RAMALHO, 2005).

49). Ou seja, ela erigiu um conceito, que parte de práticas culturais e de temas articulados a formas. Esse é um dos raros textos em que a autora disserta sobre tópicos já esmiuçados pela sua fortuna crítica, como a relação entre o sério e o cômico, o riso e a crítica social, bem como as dinâmicas de gênero, as quais, conforme ela mesma situa, revelam-se em suas personagens femininas concebidas sob forte acento melodramático e lorquiano, bastando lembrar de seus textos, hoje icônicos, como *As velhas* (1975) e *Os mal-amados* (1977).

Por volta de 1992, Lourdes Ramalho dedicou-se, com afinco à clara definição de um projeto, à escrita de um ciclo de sua produção voltado às formas do teatro em cordel. Desde esse momento, reafirma, veementemente, o uso de uma linguagem popular em versos “de cordel” no teatro, atrelada a raízes ibéricas e medievalizantes, que culminarão em publicações e encenações de textos dessa sua lavra, fortemente atrelada a projetos de parceria, cooperação e produção artística no trânsito Campina Grande-Península Ibérica, nucleados, inicialmente, no Centro Cultural Paschoal Carlos Magno e na Associação Cultural e Recreativa de Tondela (em Portugal). Essas parcerias foram travadas por Moncho Rodriguez, um dos encenadores mais profícuos de sua obra, resultando no espetáculo *Romance do conquistador*, apresentado na Península Ibérica em 1992, em vista das comemorações dos 500 anos da chegada de Colombo às Américas. Anos depois, deu-se a estreia, em João Pessoa, de *O trovador encantado*, pelo mesmo encenador, numa produção luso-brasileira, que envolvia a Câmara Municipal de Guimarães (Portugal), o Governo do Estado da Paraíba e a Prefeitura de Campina Grande, reunindo um elenco de brasileiros e portugueses, dessa vez para celebrar os 500 anos do Brasil, já em 2000. Ou seja, não é possível apartar essa produção do diálogo com Moncho Rodriguez (seu encenador por excelência nesse momento, para quem ela escreve por “encomenda”), que, com suas próprias articulações, leva a dramaturga a um lugar de destaque no mercado teatral, em meio a diálogos transatlânticos fundantes para o estabelecimento de uma nova maneira de ler e de montar seus textos.

Tal digressão é relevante, pois auxilia na iluminação de uma área que vem sendo obscurecida pela tentativa de desvincular a cena teatral (ou seja, a quantidade expressiva de montagens teatrais campinenses a partir da dramaturgia ramalhiana) da produção-ação criativa da autora. Esse problema de crítica precisa ser demonstrado: Ria Lemaire, pesquisadora das formas poéticas orais-populares, conheceu a obra de

Lourdes Ramalho na ocasião do evento supracitado, tendo em vista ser a responsável por fazer a conferência de encerramento. No texto em que se imprime sua fala (LEMAIRE, 2005, p. 22-23), ela, entre outras coisas, interpreta a exposição da dramaturga como a de alguém que busca se conectar a uma tradição, que não é a da “palavra, como na poesia escrita moderna”, mas a das “fórmulas, que pertencem à tradição do cordel e da cantoria, que ela reutiliza”, afirmando que a dramaturga “define explicitamente o seu ato de ‘escrever’ como provindo daquela tradição” – atenção ao uso do verbo entre as aspas.

Há que se considerar, em qualquer discussão, as fortes vinculações da obra de Lourdes Ramalho a concepções contemporâneas de encenação intercultural, sendo impossível desconsiderar todo um complexo sistema teatral no qual e para o qual seus textos são produzidos, mediante relações produtivas com encenadores, com os elencos, com as culturas com as quais se relaciona. Não se pode esquecer que a definição mais recorrente de Lourdes sobre si mesma é a de uma pessoa ligada ao palco, ao texto escrito para o palco – seja no ambiente familiar, aquele em que ela brincou de teatro na infância, seja o das escolas onde estudou e onde exercitou sua escrita, seja o das escolas onde trabalhou, e, por fim, os palcos dos teatros onde, inicialmente como atriz, depois como autora, dedicou-se a emprestar sua voz a outros, para quem e por quem produz discursos. Portanto, não é possível, também, não chamar a atenção para a errônea compreensão da atividade ramalhiana de escrever (dramaturgia, é bom que se reafirme) sempre como algo “entre aspas”, tomando-se esse ato como relativo a um “texto escrito/impresso [como] suporte de uma memorização ao serviço da tradição oral da comunidade, facilitando-lhe a sua transmissão pela voz, no palco, a um auditório, um público que a escuta” (LEMAIRE, 2005, p. 23), bastante distinto do ato de escritura moderna, circunscrito à composição escrita e cujo suporte privilegiado é o papel, o livro.

Estando consignado ao livro impresso, conforme aquela pesquisadora, já em um texto posterior, o texto ramalhiano sofreria uma perda: a da *autoridade* da palavra falada, desvinculando tais textos dos sistemas modernos de teatro, pois, conforme seu modo de entender, tais peças,

inicialmente manuscritas/escritas para ser encenadas e muitas vezes, como foi o caso de Gil Vicente e de Baltazar Dias, de encomenda, são atualmente também publicadas em livros. Repete-se, no fundo, o que foi a história da obra de Gil Vicente: do texto manuscrito para ser encenado, passa-se a um texto publicado que vai ser lido e estudado como “literatura”. Passa-se daquela abertura do texto-roteiro para a fase em que o texto estará fixo, fechado e definitivo e lido em silêncio, *como se fosse um texto literário* (LEMAIRE, 2010, p. 26, grifos meus).

Essa pequena citação traz em si uma série de problemas que, sendo de grande extensão, só poderão ser solucionados em outras oportunidades. Mas, para citar um deles, mesmo sem pretensão de esgotá-lo, basta pensar aqui na relação entre Lourdes e Gil Vicente: incluindo um modo de categorizar parte da obra da dramaturga mediante convenções daquele modelo genérico. É urgente discordar, veementemente, da leitura que toma essa obra como produzida por “um desconhecido Gil Vicente no Brasil sertanejo dos finais do século XX, princípios do XXI” (como afirma Francisco Salinas Portugal em prefácio a uma coedição Brasil-Espanha de dois textos da dramaturga (ver RAMALHO, 2011, p. 10)), prospecção reducionista e colonizadora. Tudo isso diz da maneira como Ria Lemaire vem construindo uma analogia da obra ramalhiana “de cordel” com a produção do teatro ibérico-português, centralizado na autoria de Gil Vicente.

A analogia se dá quando ela afirma, como exemplo da circulação de textos “escritos/transcritos” em cadernos, a obra de Lourdes Ramalho, assemelhando tal circulação ao processo de movência do texto vicentino – a maneira como tais textos migravam do caderno manuscrito (aberto às interferências do encenador e de toda sorte de atualização relativa a eventos coetâneos à recepção) à impressão em cordéis impressos que, todavia, conviveram com os manuscritos, mas que, nos estudos literários, são deixados de lado, visto tomar-se como edição *princeps* a compilação encadernada e de luxo, lançada em 1562, “ignorando ou menosprezando o fato de que cadernos e folhas volantes revelam um contexto cultural radicalmente diferente, baseado na *movência*, que deveria ser o elemento básico da sua leitura e interpretação” (LEMAIRE, 2010, p. 24, grifo da autora).

Em outro texto, Lemaire (2011) se refere à prática que ela observou, entre 2010 e 2011, de Lourdes Ramalho escrever suas peças em cadernos pautados ou em máquinas de datilografia. É bem verdade que seus textos até meados dos anos 1990 foram preservados em datiloscritos; mas os dos anos 2000 eram escritos à mão, sem qualquer apego ao caderno manuscrito. Idealizar esse processo de produção manuscrita de sua fatura é uma mistificação que incorre em grave equívoco de avaliação, notadamente ao negar, como no trecho anteriormente citado, que possa ser dada uma visada estritamente literária aos textos de Lourdes Ramalho, na medida em que seja possível considerar suas versões impressas em livros, portanto, dispostas às atividades de leitura e análise como objetos literários que, afinal, também o são. É curioso que, ao remeter à discussão sobre a pretensa tradição reivindicada pela dramaturga, a pesquisadora postule o surgimento de um conflito grave – pois que é falso:

alguém obriga a dramaturga-autora-encenadora a dar uma forma definitiva a um texto que ela vê como um roteiro aberto. Não é fixar, imobilizar que ela quer; o que ela quer é encenar! A tradição oral e manuscrita, cuja porta-voz é Lourdes Ramalho, entrou, na verdade, numa nova fase que vai ter consequências para o seu funcionamento e a sua compreensão, pois imprimir num livro não é só imprimir. Esse ato muda o conteúdo do texto oral encenado, faz com que perca a relação com o seu mundo de origem, que lhe dá sua significação autêntica e profunda (LEMAIRE, 2010, p. 26).

Fazer uma consideração dessa ordem, sem problematizar a questão que se debate de modo mais profundo, é de causar espanto, especialmente no que se refere à necessária reflexão sobre a história das edições dos textos para teatro de Lourdes – pois, é claríssimo, nunca ninguém a obrigou a publicar os seus textos. Inclusive, as iniciativas de publicação de suas primeiras edições sempre foram dela, obviamente, com o apoio dos filhos, que escrevem prefácios e comentários sobre as obras maternas. Se o texto ramalhiano, escrito para ser encenado, não é literatura e não deve ser tomado como tal, afinal, o que ele é? Realmente, eles não são apenas literatura. Eles são isso também. Mas, antes de tudo, são textos produzidos dentro de concepções, convenções e regras do mercado teatral moderno. Dizer qualquer coisa contrária a isso é ignorar a história do teatro em Campina Grande no último quartel do século XX, que se nucleou na dramaturgia ramalhiana, incluindo o ajuste ao gosto do público, à manutenção e fixação de um repertório coerente por grupos e a formalização de temas que acabam por se tornar modelos eficazes de produção.

3 Para além da simples expressão localista

Em outra direção, Valéria Andrade já se perguntou sobre as razões que ainda manteriam a dramaturga paraibana em situação “clandestina” no quadro de dramaturgos chamados de brasileiros, “inclusive aos olhos da crítica voltada para os textos escritos por mulheres –, a despeito do seu percurso tão longo quanto farto em contribuições ao desenvolvimento da dramaturgia no Brasil” (ANDRADE, 2012, p. 222-223). Certamente, esse percurso responsivo poderia ser tomado, como ela aponta, enquanto um fio condutor de uma atuação que se deu na dupla face de um movimento relativo a “escrever-pensar este teatro” (p. 223), passível de ser interpretado e lido mediante duas estratégias: uma que é a recuperação de uma maneira de tecer a narrativa biográfica da dramaturga como inextrincável em relação à produção que emana de seus contextos e circunstâncias; e outra que é a delimitação da obra ramalhiana em uma perspectiva cíclica de desenvolvimento. Creio não ser equivocado afirmar que essa dupla estratégia, então, funda-se em dimensões distintas, já perseguidas também por Andrade (2007): a histórica, ao buscar relações de origem dessa dramaturgia em expressões como as do Teatro Popular do Nordeste, de Pernambuco, em suas matrizes regionais e de cultura popular ou, então, ao se irmanar à postura crítica sobre a dramaturgia de autoria feminina, no Sudeste, a que se convencionou chamar de “nova dramaturgia” (VICENZO, 1992); a biográfica e intelectual, quando ela apresenta a trajetória de uma mulher que se torna dramaturga, mediante a consolidação de uma dada imagem sobre sua genealogia e sobre alguns estereótipos, já fixados e consolidados, como aquele que a circunda sob o epíteto de “grande dama da dramaturgia nordestina” (pelo menos desde 1975); e, por fim, um critério temático-formal, debruçado sobre os ciclos de sua obra, tendo como pano de fundo uma perspectiva já apegada a certa aproximação com os estudos culturais, pela via dos estudos de gênero e/ou feministas.

É elucidativa a leitura dos estudos de Valéria Andrade (2012), notadamente para quem ainda precise ter acesso a uma discussão mais alentada sobre a biografia da autora e sobre a fase formativa de seu projeto artístico. Nascida em 1923, nos limites entre Paraíba e Rio Grande do Norte, Lourdes Ramalho estreou escrevendo uma peça, espécie de blague contra a direção do internato em que estudava, em Recife (PE), em 1939. Dali até a década de 1970, passam-se anos e a menina casa-se com um magistrado, muda-se para a cidade de Santa Luzia, onde deu aulas na escola de sua

mãe, a também professora Anna Brito. Nesse ínterim, o marido se tornou juiz, transitando por várias comarcas do interior do estado da Paraíba e passando a residir, definitivamente, em Campina Grande, a partir de 1958. Conforme Silva (2005, p. 26), Lourdes nessa época vivia “escrevendo textos, mas como diz ela, rasgando porque não havia oportunidades”.⁴ Era um outro momento da vida cultural dessa cidade. O Teatro Municipal Severino Cabral (TMSC) só seria inaugurado em 1963, tornando-se anos depois o espaço privilegiado onde peças ramalhianas seriam representadas, conferindo à autora a notoriedade como dramaturga.

Foi com o grupo de teatro da Escola Normal que ela apresentou sua primeira peça no TMSC, em 1970: uma comédia intitulada *Na Lua é assim*, um daqueles textos que se perderam no tempo, e, depois, para aquele palco levou, também, *Ingrato é o Céu*. Posteriormente, estreia outra peça sua, em 1973, preparada para um festival de teatro infantil, intitulada *O príncipe valente*. Mas é curioso como, sobre essa fase, a dramaturga sublinha a sua produção como ainda circunscrita ao que chama de “teatro didático”, ou seja, uma fatura muito marcada pelo contexto escolar e pela adequação do teatro aos fins pedagógicos. Nesse mesmo ano, Lourdes lança seu primeiro livro de poemas, intitulado *Flor de cactus* (editado pela Universidade Regional do Nordeste), e é eleita presidente da Fundação Artístico Cultural Manuel Bandeira (FACMA). Depois de 1974, já sendo reconhecida professora, louvada poetisa e, agora, presidente da FACMA, Lourdes Ramalho vai ter a sua “hora do *ai, d-a-dá*”. Essa expressão é, na verdade, um verso, à guisa de refrão de um coco, que abre e fecha a peça *Fogo-fátuo*, de sua autoria, estreada em Campina Grande naquele ano.

Foi esse o espetáculo que deu o pontapé inicial para a inserção do teatro campinense em meio a um conjunto de processos que, nacionalmente, são vinculados à tradição do teatro moderno brasileiro. Tal inserção tem seu marco quando da realização do I Festival Nacional

⁴ Observe-se o que afirma Valéria Andrade, na verdade expandindo esse período de formação, anterior à autoconsciência da necessidade de manter e colecionar, para a infância da autora: “Uma vez transformados em cena, os ‘manuscritos’ deixavam de existir, rasgados pela autora-menina, que manteria, na adolescência, o mesmo procedimento, dando assim uma sobrevida curtíssima aos textos que, já nesta fase, escrevia em profusão. Datam deste tempo as primeiras versões de alguns dos textos para crianças que compõem a dramaturgia de Lourdes Ramalho” (ANDRADE, 2011, p. 33).

de Teatro (FENAT), ocorrido no TMSC, de 13 a 23 de julho de 1974, para o qual aportaram grupos de muitos lugares do Brasil, além de críticos de importantes meios de divulgação, como Jefferson Del Rios, como correspondente da *Folha de S. Paulo*. Nas crônicas publicadas, ele chama a atenção para aquilo que, hoje, 40 anos depois, ainda é uma realidade – a maneira como haveria um apagamento da produção das regiões Norte-Nordeste, frente ao que se produz(ia) no eixo Rio-São Paulo. Naquele I FENAT, houve apresentações de grupos do Rio Grande do Norte, Amazonas, Pará, Piauí, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Paraná e Rio de Janeiro (à altura, Guanabara), porém, mais que isso, ali se deram a conhecer novos dramaturgos – o que era digno de nota quando os “melhores autores brasileiros [estavam] reduzidos ao silêncio” (DEL RIOS, 1974c, [s.p.]), sendo destacados os nomes de Márcio de Souza, do Amazonas, Vital Santos, de Pernambuco, e José Bezerra Filho, da Paraíba, os três, também, apontados como “bons diretores”. O primeiro, por conta do espetáculo *A paixão de Ajuricaba*, torna-se, para o crítico, a revelação do festival. Mas ele também não deixa de anotar a presença dos dramaturgos campinenses: o médico Adhemar Dantas e a professora Lourdes Ramalho, em vias de se tornar conhecida como a dramaturga.

Como não seria diferente, os espetáculos apresentados no I FENAT eram unidos por um traço em comum: o fato de terem sido levados à cena por grupos *amadores*, num sentido que deve ser tomado como distinto daquele mais comum no eixo Rio-São Paulo, ativando-se no imaginário local, com ainda mais potência, quando articulado a um nome que, no I FENAT, chegou a Campina Grande sob grandes e fortes aplausos: Paschoal Carlos Magno, nomeado patrono daquela empreitada, ainda tão identificada aos grupos de teatro de estudante. A cidade-sede mostrou, no festival, dois espetáculos, ambos surgidos a partir de textos de autores locais, contemplando uma tendência do teatro produzido na Paraíba nesse período: *Um pouco de nós mesmos*, do Grupo Cacilda Becker, com dramaturgia e direção do médico Adhemar Dantas, e *Fogo-fátuo*, da FACMA, com dramaturgia de Lourdes Ramalho e direção de Rui Eloy. Sobre o primeiro, afirmou-se:

O autor não faz apenas constatações de fatos sociais mas acrescenta com humor, a sua visão crítica. O público aprende que os vendedores de raízes miraculosas são improvisadores perigosos que chegam a vender remédios velhos condenados pelas farmácias; vê ainda as pequenas

manobras da política local, a demagogia mesquinha dos prefeitos interioranos A história é um desfile de tipos populares ou influentes de uma cidadezinha do nordeste, segundo Dantas, “poderia ser qualquer uma ou a mistura de todas”. Um teatro sincero em suas intenções (DEL RIOS, 1974a, [s.p.]).

Já o segundo encerrou o festival, como apresentação *hors concours*, escolhida para tal fito em uma prévia, quando disputou o lugar na mostra nacional do FENAT com outros dois espetáculos coetâneos, tendo sido apontado como o melhor em relação a *Um pouco de nós mesmos*, de Adhemar Dantas, do Grupo Cacilda Becker, e *Essa mulher é minha*, do Grupo Sérgio Cardoso. Sobre essa primeira montagem de *Fogo-fátuo* até mesmo a pesquisa em arquivos diz muito pouco: as informações são sumárias, excessivamente lacunares, como se, para além da importância fundante da participação do grupo da FACMA no FENAT, o único elemento que lograsse sobrevivência fosse sua dramaturgia.⁵ Parece ser nessa direção a apreciação de Jefferson Del Rios:

Escolhido para encerrar o festival, a Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira (FACMA) apresentou também um texto de autor local: “Fogo Fátuo”, de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, aborda o drama da mineração, o delírio com riquezas que desaparecem como o fogo fátuo. A trama segue uma linha de comédia, sem crítica social e tem um desfecho romântico e conformista. O esperto e simpático explorador que descobriu a mina, roubou os amigos e gastou tudo com as mulheres, volta, ao final, à sua antiga vida de entregador de pão, sempre alegre. A autora soube captar o linguajar da região e tirar efeitos cômicos de algumas situações. O espetáculo obteve imediata adesão do público, que se divertiu com os apertos e sonhos dos personagens (DEL RIOS, 1974a, [s.p.]).

⁵ A versão publicada (RAMALHO, [ca. 1980]), conforme consta, é o resultado do processo de reescrita para uma nova montagem dessa peça, feita em 1979, agora pelo Grupo Raul Prhyston (há registros que falam, também, que essa montagem foi do Grupo Feira), com direção de Hermano José, havendo uma cópia datiloscrita do texto na Funarte, junto a croquis de figurinos, e que me parece ser a fonte utilizada para a versão publicada em livro na década seguinte.

Como se percebe, o crítico não levanta nenhuma discussão sobre a encenação (seria ela, afinal, tão frágil que dispensaria qualquer reflexão?), a não ser quando afirma que o público, prontamente, aderiu à fábula representada e às personagens. Ele se volta, então, a aspectos da trama, caracterizada como cômica e, segundo ele, despida de crítica social, resvalando para um desfecho romântico e conformista, conduzido pelas ações do entregador de pães, João Campina, um homem negro que, por conta de habilidades específicas, descobre os veios de minério numa mina, lucra com isso, malandramente engana aos amigos, gasta tudo com mulheres e, pobre de novo, retorna à antiga vida. Na verdade, não é tão simples assim afirmar qual seria o núcleo principal da trama, pois ela se dá sob múltiplos focos – mesmo havendo certa convergência às ações e relações que se travam com João Campina, que problematiza um perfil de herói. As personagens se digladiam por melhores condições de vida, em meio a relações de produção de riquezas e exploração do trabalho, expondo a fragilidade da ideia de um indivíduo livre na modernidade, em relação ao comando de suas forças produtivas, à posse da terra e dos bens de consumo, ou mesmo em termos das relações amorosas e sexuais (expressas em Zefa e Dora, ou mesmo na relação entre Maria Augusta e Neco), ou, também, a liberdade, inclusive, de falar (revelada, comicamente, nos mexericos de Zé Babão). Tudo isso tem como pano de fundo situações que apontam para a construção daquele sentimento de *regionalidade*, beirando quadros de comédias de costumes, cozidos pela condução ágil das relações de João Campina com suas mulheres (e os montes de filhos), dos sonhos românticos de Zefa em relação ao malandro e da exploração da xelita para ser vendida ao norte-americanos – essa é a dimensão representativa do quadro social, cuja temporalidade se expõe ciclicamente, no movimento dialético de ganhar-perder. A dramaturga evoca mais as situações do que as ações das personagens, representando ambientes e a sua realidade cotidiana, dissecando comportamentos dos que ali passam, tocando o *fait divers* para compor uma crítica ao contexto do pós-guerra, nos entornos de 1945, e o avanço da economia estadunidense e do seu imperialismo.

Desde a adolescência, como já anotou Valéria Andrade (2005, p. 318), a dramaturga inicia o empreendimento destinado ao registro de “hábitos, falares, preconceitos, mitos e visões de mundo de mulheres e homens comuns da sua região”. Talvez por isso, seus primeiros exercícios para o palco brotem em situações muito apegadas à experiência familiar,

muito vinculadas às artes populares orais e ao teatro (predileção de sua mãe). Sua atividade dramática teria, então, um ponto de origem, muito relacionado a fagulhas de sua memória biográfica, inscrita no torvelinho da própria experiência cultural, profissional e pessoal, aparecendo na zona limítrofe da necessidade de expressão artística, já bastante viva e impulsionada pelas condicionantes familiares – que lhe permitiam escrever para a cena, no contexto das confraternizações e festividades de casa, tendo como primeiros atores os parentes próximos e depois os filhos –, mas também se tornava, como ela sempre destaca, uma opção pedagógica preferencial em sua atividade como professora.

A questão é que, na década de 1970, ainda estavam se consolidando, em Campina Grande, experiências atreladas a uma concepção de teatro moderno. E será a montagem de um outro texto seu, *As velhas*, em 1975, sob direção de Rubens Teixeira e com o elenco da FACMA, o marco inicial de um processo com longa duração – a saber, a valorização de um dado repertório dramático como traço identitário de uma cena teatral local. Portanto, é interessante pensar o processo de construção cênica de *As velhas* como um fluxo de continuidade do que ocorrera com *Fogo-fátuo*, em relação ao qual guarda muitas diferenças – seja no que diz respeito a uma modificação nas técnicas de composição de personagens empregadas com o elenco, seja em relação à própria montagem cênica, nessa altura conduzida por um diretor moderno, declaradamente. Por isso, essas dinâmicas se apresentam como um caminho que leva à definitiva consolidação do nome de Lourdes Ramalho como “dramaturga campinense”, havendo sobre isso uma ação determinante das relações que ela trava com Paschoal Carlos Magno, o primeiro intelectual externo à Paraíba a identificá-la e valorizá-la como tal.

Portanto, é esse um momento em que cresce na cidade, a despeito das adversidades, uma enorme vontade de fazer teatro. Essa atividade, no entanto, misturava-se com relações afetivas, quase familiares, travadas na maneira como Lourdes Ramalho organizava o grupo cênico da FACMA, transformando a sua residência em um quartel-general para aqueles jovens que, como se diz, adoravam-na. É essa personalidade extremamente agregadora que – mediante um acúmulo de funções, ora como dramaturga, ora como produtora, ora também exercendo uma função próxima à de uma ensaiadora – passa a compreender a necessidade urgente de diálogo da sua dramaturgia com uma vivência cênica mais apurada. Aponta-se, então, o surgimento de uma relação da cena com

uma prática muito específica de escrita teatral, na medida em que a autora atuava na distribuição dos papéis em relação ao elenco que ela tinha a sua disposição, dando início ao trabalho de transposição do texto para a cena, o que sinalizava a necessidade de domínio absoluto da atividade que, assim, interseccionava as funções da autora-ensaiadora.

Quando no Sudeste já se havia chegado às práticas ditas contemporâneas, em Campina Grande ainda se buscava a plena consolidação da modernidade teatral. Assim, Lourdes Ramalho convergia para a cena uma experiência artística atinente a sua atuação pedagógica, além de outras práticas familiares cotidianas relativas ao teatro (inserido nas pequenas realizações diárias e festivas), colaborando com os atores para a construção e o entendimento da cena, remediando a relação precária entre os elencos e os diretores, o que ocorreu já em 1974, quando o diretor Rui Eloy só conseguiu ensaiar com o grupo três contadas vezes. Destaca-se, então, o trabalho da dramaturga com o grupo, notadamente no que se referia à construção coesa da vocalidade das personagens, que brotava da prosódia e da variante linguística empregada no texto, recheado de expressões, níveis e modos de fala – o que se tornará um traço marcante da construção de um projeto de representação da *regionalidade*, circunscrita ao espaço geográfico e, para a autora, afetivo e identitário da região do Seridó (espaço que une, em termos interestaduais, o sertão nordestino), a ser desenvolvido mediante uma realização teatral.

Em outras palavras, as obras oscilavam entre o programa (estético e/ou político) com o qual genealogicamente se relacionavam e a maneira como, estética ou criticamente, promoviam uma mediação entre o espaço e as pessoas representadas. Por isso se faz necessário ultrapassar a avaliação apenas dos temas e encontrar, na formalização estética, o modo como a artista propõe a “representação/apresentação dos brasileiros pobres de culturas rurais diferenciadas, cujas vozes se busca concretizar paradoxalmente pela letra; de um grande esforço em torná-las audíveis ao leitor da cidade, de onde surge e para a qual se destina essa literatura” (CHIAPPINI, 1994, p. 668).

Nessa direção, o regionalismo tornou-se, no material analisado, um índice de realismo, necessário ao soerguimento de uma perspectiva cultural em oposição ao solapamento das culturas da voz. Aceno de resistência e compensação, a obra regionalista seria, portanto, capaz de suprir as barreiras que separam o público cidadão do campo e do homem do campo representado, atendendo a um compromisso ético. Mas em toda

resistência há certa parcela de conformismo. Obviamente, tanto nos anos 1970 quanto hoje, Lourdes Ramalho defenderia um discurso ou um modo de compreender o Nordeste como espaço referencial e simbólico, vazado pela manutenção dos mesmos ritmos de vida e do mesmo linguajar, para além e para aquém do tempo: mais uma vez afirmo – é isso, mas não é só isso. Os ritmos urbanos, tecnológicos, globalizantes, avançam por todos os espaços, não há nada mais que seja intocado, ou que possa ser assim concebido, o que há são culturas convivendo em simultaneidade, e nessa simultaneidade há conflito e ajuste, ou seja, há hibridização, pois a modernidade indica ação, re-ação.

4 Considerações finais

A história dos espetáculos e do sistema teatral campinense ainda está por ser contada. Antes de chegar a qualquer conclusão, este trabalho aponta para o que ainda há para ser feito, para o que ainda há para se cruzar, para as narrativas que devem ser contadas e, principalmente, ouvidas, para armários e gavetas que devem e precisam ter a poeira espanada para que possam respirar um novo ar, encontrando um novo percurso.

Proceder a um estudo de caso como este é, ainda, marcar um terreno político na medida em que se faz necessário rediscutir o construto conceitual que designa, assentado sobre bases cronológicas e espaciais hegemônicas, aquilo o que tem sido considerado sob a expressão “teatro brasileiro”. Há, portanto, aqui, a prova de que há muitos *brasis* dentro do Brasil e que, assim, as cenas locais (ou regionais) só podem ser entendidas pelas suas diferenças, pelas suas dessemelhanças em relação ao que vem sendo tomado como uno e estável. Mesmo que o recorte feito tenha sido muito específico, estabelecendo maior ênfase sobre a atuação de uma empreendedora cultural, reforça-se a hipótese de que houve, no tumultuoso percurso do teatro moderno brasileiro, uma multiplicidade de modernidades, que se adequaram a diferentes percursos de desenvolvimento da própria noção de moderno, sendo verificado na cena campinense um processo tardio de implementação daquele paradigma. A cena acabou sendo muito marcada pela convivência com temporalidades distintas e, em alguns momentos, pelas impossibilidades de ultrapassamento dos padrões “velhos” de produção teatral, em distância daquilo o que se verificava no Sudeste. Na década de 1970, Lourdes Ramalho questionava a própria modernidade ao se deixar enredar

nas malhas da regionalidade, tornada uma marca de nascença para a cena campinense daquele período, e, mais que isso, um veio produtivo e produtor de modernidades.

Referências

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

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

ANDRADE, Valéria. Lourdes Ramalho: viver e fazer viver a vida e o teatro. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *A feira; O trovador encantado*. Campina Grande: EDUEPB; A Coruña: Universidade da Coruña, 2011. p. 29-51.

BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

BRANDÃO, Tania. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. *Sala Preta*, São Paulo, ano 1, v. 1, p. 199-217, 2001.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 15, p. 153-159, 1995.

CHIAPPINI, Ligia. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: Editora Unicamp, 1994. v. 2, p. 665-702.

DEL RIOS, Jefferson. Festival de Campina Grande: em busca de um teatro popular. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 ago. 1974a. Ilustrada, p. 29. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1974/08/01/21//4352831>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

DEL RIOS, Jefferson. Festival de Campina Grande: Paschoal, o MEC, o SNT e um mundo de sonhos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 ago 1974b.

Ilustrada, p. 25. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1974/08/03/21//4353589>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

DEL RIOS, Jefferson. Festival de Teatro de Campina Grande. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 jul. 1974c. Ilustrada, p. 35. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1974/07/30/21//4361567>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc, 2012. v. 1: Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX.

FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc, 2013. v. 2: Do modernismo às tendências contemporâneas.

GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2004. p. 7-22.

GUINSBURG, J. (Jacó); PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEMAIRE, Ria. Como “escreve” Lourdes Nunes Ramalho? Viver e fazer viver dois mundos. In: RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *A feira; O trovador encantado*. Campina Grande: EDUEPB; A Coruña: Universidade da Coruña, 2011. p. 53-81.

LEMAIRE, Ria. Onde vindes filha branca y colorida? Reflexões em torno do tema mulher e oralidade. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 21-38.

LEMAIRE, Ria. Tradições que se refazem. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 35, p. 17-30, jan.-jun. 2010.

MOLINA, Diego. *Teatro Duse: o primeiro teatro-laboratório do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

RAMALHO, Lourdes. O ibérico na dramaturgia do Nordeste. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 49-54.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *A feira; O trovador encantado*. Organização de Ria Lemaire. Introdução de Maria de Lourdes Nunes Ramalho, Valéria Andrade e Ria Lemaire. Prefácio de Francisco Salinas Portugal. Campina Grande: EDUEPB; A Coruña: Universidade da Coruña, 2011. p. 29-51.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Flor de cactus*. Campina Grande: Editora Universitária; FURNE, 1972.

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro nordestino: cinco textos para montar ou simplesmente ler (A feira, As velhas, Festa do Rosário, O Psicanalista, Fogo-Fátuo)*. [Campina Grande]: GGS – Grande Gráfica e Serviços Ltda., [ca. 1980].

SILVA, Vanuza Souza. *O teatro de Lourdes Ramalho e a invenção da autoria nordestina*. 2005. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2005.

VICENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Um teatro de relações destrutivas: violência e formação sentimental na dramaturgia de Plínio Marcos

A theatre of destructive relations: violence and sentimental formation in Plínio Marcos's dramaturgy

Rainério dos Santos Lima

Universidade Federal do Oeste do Pará, Santarém, Pará / Brasil

rainerio.lima@ufopa.edu.br

Resumo: Este artigo objetiva analisar a dramaturgia de Plínio Marcos a partir da subjetivação/formação de personagens na marginalidade, na violência social e no lúmpen. Parte-se dos conceitos de “teatro de relações destrutivas”, de Raymond Williams, e de “formação sentimental do marginal”, de Walter Benjamin, para entender como as estratégias dramáticas dos textos moldam certos personagens de Plínio Marcos – prostitutas, cafetões, gays, malandros e criminosos violentos – como *sujeitos violentados*, representando-os em uma queda progressiva na violência do *lúmpen*, vítimas como são de um processo cruel de aniquilação social, moral e existencial. O estudo crítico revela sujeitos ficcionais que têm como base a marginalidade da zona portuária de Santos (SP), mas que, em momentos lírico-épico dos dramas, narram suas tristes e traumáticas trajetórias de vida de maneira a justificar os atos violentos no presente da cena.

Palavras-chave: violência; formação sentimental; Plínio Marcos.

Abstract: This article aims to analyze the dramaturgy of Plínio Marcos, particularly the subjectivation/formation of his characters in social marginality, lumpen and violence. The theoretical basis of this analysis is Raymond Williams's notion “theatre of destructive relations” and Walter Benjamin's “sentimental formation of social marginality”, used

in this article to understand how the dramatic strategies of texts shape certain Plínio Marcos's characters – prostitutes, panders, gays, thieves and violent criminals – as *victimized subjects*, representing them in a progressive immersion into the violence of lumpen, victims of a cruel process of social, moral and existential annihilation. This critical study reveals fictional subjects based on declassed people of the port area of Santos (Brazil), who in lyrical-epic moments of the dramas narrate their sad and traumatic trajectories to justify the violent acts in the present scene.

Keywords: violence; sentimental formation; Plínio Marcos.

Recebido em: 22 de fevereiro de 2017.

Aprovado em: 5 de maio de 2017.

1 A elite da marginalidade

Na escrita ficcional de Plínio Marcos, especialmente nas crônicas e nos contos, os personagens e os espaços urbanos representados remetem a um universo simbólico e imaginário que tem origens na zona portuária da cidade de Santos (SP). A maioria desses textos foi publicada inicialmente em jornais e revistas nacionais e, posteriormente, eles foram editados juntos, em coletâneas, unidos em um único romance ou, ainda, foram base para os textos dramáticos. Como desdobramento de contos inicialmente publicados no jornal *Última Hora*, por exemplo, para o qual o escritor escreveu em 1968, surgiram o romance *Na barra do Catimbó* (1984), a peça *Balbina de Iansã* (1970) e a coletânea de contos *Histórias das quebradas do mundaréu* (1973). Embora os primeiros textos teatrais, nos quais se inserem clássicos como *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*, não tenham essa peculiaridade, pode-se verificar um diálogo dessas peças com esse espaço imaginário urbano marcado pela marginalidade, pois, natural da cidade de Santos, Plínio Marcos viveu no bairro do Macuco, bairro de classe média localizado entre o cais do Porto de Santos e a zona do meretrício.

A convivência com indivíduos desses espaços irá marcar as histórias contadas pelo escritor, colhidas do contato direto com a

malandragem. Santos, na historiografia brasileira, foi uma cidade de produção e escoamento de café nas décadas de 1930, 1940 e 1950, ocasionando uma intensa vida portuária. Segundo Edalcio Mostaço, é da convivência nessa zona urbana que o dramaturgo, aos poucos, constrói seu universo simbólico e imaginário de personagens marginais, de seres excluídos e violentos, e de situações dramáticas tensas; “contíguo ao Macuco, a zona do porto de Santos viu desfilar generosas coxas e seios de trêmula e conspícua carne [...], muito sangue esparramado pelas calçadas nas madrugadas de amor ou de vingança” (MOSTAÇO, 2002, p. 11).

Para compreender os personagens do autor, faz-se necessário o entendimento desse lugar imaginário, desse *locus*, ora chamado pelo escritor de “Barra de Catimbó”, ora de “quebradas do mundaréu”, ora como “escamosos e esquisitos caminhos do roçado do bom Deus”, no qual seus personagens transitam. Os personagens de Plínio Marcos não são simplesmente construídos para o teatro, pois “na sua carpintaria fica difícil identificar se foram engendrados nos labirintos das coxias ou transmigrados das ruas para as páginas dos jornais” (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p.17). Para Rafael de Luna Freire (2006, p. 77), em Plínio Marcos não seria fácil isolar um único gênero de sua produção literária, porque, entre “crônicas, contos, poesia, romance, reportagens e argumentos para filmes, novelas e programas de TV”, boa parte das histórias, pertencentes ao mesmo espaço ficcional, foram aproveitadas e “migraram de um formato para outro, indo, por exemplo, da prosa literária ou da crônica jornalística para o texto dramático e vice-versa”.

A construção imaginária desse espaço possui duas etapas. Em primeiro lugar, viria o fator humano e antropológico: “Os papéis principais designados a trabalhadores da estiva, cafetões, malandros, marujos, jogadores, punguistas, ladrões baratos, meninos de rua, prostitutas, engraxates, artistas anônimos, gente comum” (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p. 107). Em segundo, viria o espaço físico, o espaço degradado pelos ventos da civilização e do progresso industrial: “Ao fundo, o cais da zona portuária de Santos. Navios, guindastes, armazéns, bares, boates, hotéis e salões de jogos contextualizavam o cenário” (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p. 107).

A expressão linguística dos personagens está diretamente relacionada a esse espaço imaginário que possui um vínculo documental com a realidade portuária, forçando o dramaturgo a se debruçar sobre a linguagem, o modo de falar, das “gentes” do cais do Porto de Santos

e das questões que o cercam. Como dizem Javier Arancibia Contreras, Fred Maia e Vinícius Pinheiro (2002, p. 32), ler criticamente a produção literária e dramática de Plínio Marcos “pressupõe entender a linguagem que ele trouxe, em boa parte, dos tempos de suas desventuras nas bocas encardidas, nos cabarés, no convívio com os malandros e o pessoal da estiva santista”.

No universo simbólico representado por Plínio Marcos, a marginalidade se confundia com um grupo de indivíduos que o dramaturgo definia como “os valentões do cais”, ou melhor, a “gente que pelo espírito de sobrevivência não podia dar mole” (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p. 112). Em 1969, na crônica “Uma história do cais do porto de Santos”, Plínio Marcos fala desses personagens e sua simbologia com o lugar representado:

O cais do Porto de Santos já foi uma das bocas de fogo das mais pesadas do mundo. Lá era broca. Ninguém enfeitava pau. O bicho que fugia do cacete não aparecia mais. Se desse as caras, virava o esparro. A curriola pegava no pé, dava biaba e esculachava. A ordem lá no golfo era encerrar. Sempre. Do jeito que desse e viesse. Apanhar não é feio. Pega mau é tirar o time de campo na hora do sarrafo... Então o negócio era na base do agrião. Ninguém deixava nada no barato. E os valentes eram linha de frente mesmo (MARCOS, 2002, p. 166).

A cidade de Santos possuía divisões espaciais bem delimitadas. Em entrevista, Narciso de Andrade testemunha que havia o “lado família, que ia lá para o Clube XV”, espaço comumente frequentado pela burguesia e pela parcela da população que compreendia serem os mantenedores da tradição santista. E existia o outro lado, o “lado pecaminoso”, que, posteriormente, ficou conhecido como a “boca” da cidade, ou seja, o gueto da marginalidade, da criminalidade e da prostituição (ANDRADE *apud* CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p. 112). Esse lugar era frequentado pelos “bandidos”, pelos indivíduos que o dramaturgo denomina de “valentões do cais”: “Toninho Navalhada, Nego Orlando, Adegas, boa pinta e bailarino. [...] Havia uma *elite da marginalidade*” (ANDRADE *apud* CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p. 112). Do outro lado do Porto de Santos ficava a zona do meretrício, em uma parte da cidade conhecida como “golfo”, onde havia os cabarés, as

boates, os bares, os cafés e restaurantes, como o Bar Restaurante Paquetá, Bar Churrascaria Pan Americana, Pastelaria Pavão de Ouro, Night and Day, Oslo Bar, Zanzibar, Bergen Bar, American Star Bar, Hotel dos Navegantes, Battan Bar, Top Set Churrascaria, Café la Bohême, Samba Dança Táxi Dancing, Flor do Cais, Chave de Ouro, etc.

Nas palavras de Narciso de Andrade, seria das noites santistas, da zona do meretrício, dos espaços próximos ao cais da cidade, dos becos, das vielas, das ruas mal iluminadas que se originaria o germen antropológico das crônicas e de textos dramáticos como *Abajur lilás* e *Navalha na carne*, tudo configurando “retratos da noite santista” (ANDRADE *apud* CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p. 108). É diante dessas fontes que podemos dizer que a produção literária de Plínio Marcos volta-se, como boa parte dos dramaturgos da classe teatral brasileira no final da década de 1950 e na década de 1960, para um contato intenso com as classes sociais subalternas, à procura de registrar e discutir os problemas da realidade nacional. No caso do autor santista, seus enfoques recaem principalmente sobre os marginais, os criminosos, os meninos de rua, as prostitutas, enfim, sobre a temática dos *fait divers* (MOSTAÇO, 2002, p. 11).

Caso exemplar dessa relação entre ficção e verdade antropológica é o romance e, posteriormente, a peça de teatro *Querô, uma reportagem maldita* (1979). Inicialmente, o personagem Querô apareceu nas páginas de crônicas como um menino de rua que, depois de perder a mãe prostituta e fugir da cafetina que o adotou, perambula pelo cais do Porto de Santos fazendo pequenos serviços e delitos, passa por espaços de correção infantojuvenil e, finalmente, é morto pela polícia, que o extorque e o assassina. Vejamos o trecho de uma crônica de Plínio Marcos publicada no jornal *Última Hora*, na qual o personagem aparece com o nome de Lino:

Tudo o que o Lino sabia aprendeu ali no cais do porto de Santos. Não era muito. Mas dava para escorar. Do nada sempre aparecia um naco de pão para enganar o estômago. Se virava bem. Segurava as pontas como desse. Foi bagrinho da estiva, chepa, lalau de café, arrumador, catraieiro, descarregou barco de pesca, desapertou em cima de gringo bebum, foi cafifa e os cambaus. O cais, de ponta a ponta, era sua casa. Portuário, estivador, malandrim e o cacete, sua curriola. As meninas da vida, seu gado. Foi ali mesmo, no cais do porto, que o Lino se tocou nos mistérios

do dia-a-dia. Levou tanta pancada nos azares que se fez forte e sacana. Um escamador linha de frente (MARCOS *apud* CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p. 112).

Comparemos, agora, com um trecho do romance de 1976, narrado em primeira pessoa pelo garoto para um jornalista, inicialmente desconhecido para o leitor, que só o saberá no penúltimo capítulo da narrativa:

Quando pinoteei da casa da putana velha perebenta, me juntei à curriola do Tainha. Aí, a gente fazia o que podia. Ajudava a descarregar barco de pesca, roubava café da sacaria de caminhão, levava recado de puta, comia bundão de marujo veado, afanava qualquer bagulho que estivesse no bom jeito, engraxava sapato, campaneava boca-de-fumo e de jogo de ronda pros vagaus da pesada (MARCOS, 1984, p. 15).

Em 1979, a narrativa, ganhadora do prêmio de melhor romance-reportagem pela Associação Paulista de Críticos de Arte, foi adaptada para o teatro pelo próprio dramaturgo. Na adaptação teatral, a ação mantém o eixo central da narrativa romanesca, e sua história passa a ser contada ora pelo jornalista que entrevista o garoto, ora pelas falas de Querô, ora com o garoto em ação com outros personagens em cena, em um cruzamento de tempos da memória do protagonista e do presente da cena. Na conversa com os policiais que o extorquem, figuras que o personagem matará em legítima defesa, podemos verificar a qualidade dramática da atualização da narrativa original:

SARARÁ – Pode se abrir. Eu já sei de tudo. O Tainha contou. Pra mim e pro Nelsão. (*Balançando o relógio na cara do Querô.*) Tu roubou o relógio do gringo e deu pro Tainha. Foi tu. O tal de Querô. Não foi?

QUERÔ – Eu, não (MARCOS, 2003, p. 244).

SARARÁ – O gringo te viu, te deu o relógio e foi na polícia chiar só pra te sacanear? Foi assim?

QUERÔ – Ele deu tudo pra eu enrubar ele. O gringo é bichona. Bicha escrota. Deu o relógio e tudo que tinha (MARCOS, 2003, p. 247).

Para o crítico que se debruça sobre a obra do autor, cabe a tarefa de delimitar esses espaços. Em termos de representação ficcional, é preciso compreender esse universo simbólico, apreendido como matriz

e apropriado como matéria para o manancial criativo do escritor. Urge entender como esses atores sociais, figuras típicas desse espaço de representação, são apropriados para a ficção sem manter um vínculo direto e determinista com a fonte original, surgindo para a cena teatral e literária brasileira como sujeitos que passam a possuir uma existência ficcional. Embora o dramaturgo construa um universo simbólico referente ao Porto de Santos, ao lúmpen e à zona do meretrício, não há nos textos dramáticos referências diretas, nominais, a seres reais, a cidades, lugares ou tempo histórico definidos. Os personagens estão ligados a uma determinada concepção social de pessoa marginalizada e a um universo simbólico no qual se sustenta a produção teatral do autor.

No lúmpen, os personagens possuem em suas existências abjetas uma memória de negações, de reiteradas violências corporais e morais e, como consequência, desenvolvem em consonância com seus interlocutores uma ética e códigos de valores morais diferenciados da sociedade burguesa, ética marginal baseada na disputa violenta de poderes nas relações intersubjetivas. São sujeitos ficcionais refratários, fragmentados e feridos pela própria realidade que os cerca, personagens que agem com desencanto diante da crueza do mundo hostil. Em verdade, os sujeitos ficcionais na dramaturgia de Plínio Marcos estão de tal forma com a interioridade violentada, traumatizada, que o diálogo, base do texto dramático, realiza-se pela mediação dos interlocutores através da violência física e verbal. São sujeitos ficcionais isolados pela vida de angústias, de desgostos diários, personagens cujas histórias de vida os isolam de um contato humano sadio. A negociação das diferenças pela palavra é impossibilitada, e a violência torna-se o único instrumento de comunicação eficaz que, como consequência, intensifica o conflito dramático na luta por interesses opostos.

2 Violência e formação sentimental

A representação da violência no teatro moderno está diretamente ligada aos processos ocorridos no seio da literatura dramática. A temática da violência na dramaturgia moderna surge, segundo Raymond Williams (2002, p. 143), quando o sujeito aparece no drama como um homem “nu e desamparado exposto à tempestade que ele mesmo criou”. Segundo Williams, todas as energias primárias concentrar-se-iam nesse ser isolado “que deseja, se alimenta, e se veste a sós”. O conflito violento e

autodestrutivo emerge quando esses sujeitos se encontram nos “chamados relacionamentos”. Como o meio verbal dialogal está fragmentado, pelo isolamento individual de cada personagem, suas trocas intersubjetivas perfazem-se por meio de embates e lutas, nos quais seus impulsos de desejo, carregados de potencial destrutivo e autodestrutivo, configurar-se-iam como “desejo de morte” (WILLIAMS, 2002, p. 143). Nessas relações, a agressão e a violência são vistas como normais. Na luta pela vida de cada indivíduo, a morte acompanha a satisfação do desejo, pois a satisfação do sujeito isolado realiza-se perante a aniquilação mortal do outro.

Essas “tragédias das relações destrutivas” (WILLIAMS, 2002, p. 144) já estavam presentes na passagem do século XIX ao século XX, encontrando na dramaturgia de August Strindberg (1849-1912) o exemplo de que “a alegria da vida” está “nos seus combates tensos e cruéis”, como o dramaturgo defende no “Prefácio” à *Senhoria Júlia* (1888). Dramaturgo da “psicologia dinâmica”, segundo Williams, com Strindberg o isolamento é destrutivo, porque a colisão no conflito dramático de dois sujeitos poderia aniquilar ambos. As breves experiências de união física entre sujeitos isolados só poderiam concretizar-se pela via sexual, causando, no entanto, a fragmentação dos dois ou ameaçando o próprio isolamento. O “desejo de morte” ocasionaria o choque conflitivo entre os seres, causando a destruição de ambas as partes. Segundo Williams, a dramaturgia de Strindberg repercute, entre outros escritores, em Eugene O’Neill e Tennessee Williams, provocando modificações na forma de expressão dramática na modernidade, fincada em combates cruéis e tensos aceitos como verdades naturalizadas entre os personagens (WILLIAMS, 2002, p. 156).

Na dramaturgia de Plínio Marcos, as relações intersubjetivas também se constituem como potencialmente destrutivas, com a diferença de que, no dramaturgo brasileiro, o violento conflito dramático está diretamente articulado com a experiência traumática dos agentes e com o meio social adverso. Na maioria dos dramas, Plínio Marcos constrói personagens que em suas histórias de vida passam por várias modalidades de violência – simbólica, social, ética, sexual, verbal, física, etc. – e que, em momentos de internalização e autonarração, objetivam essas situações no diálogo, que, por sua vez, caracteriza-se como estratégia infradramática para os personagens agirem como testemunhas de si mesmos. Ao narrarem a própria vida, os personagens dramáticos representam-se identificados com a violência e por ela se expressam, visto que, nos testemunhos, exteriorizam a própria experiência traumática. Daí

que as autonarrações, os testemunhos de si, podem ser compreendidos como relatos ficcionais do processo de subjetivação individual, isto é, de *educação sentimental* dos marginais (BENJAMIN, 2012, p. 61). Todavia, em certos textos teatrais, a função subjetivante das autonarrações vai além do conceito de “expressionismo confessional” definido pela crítica (ANDRADE, 2012, p. 239), pois, ao objetivar a experiência traumática no microrrelato, o sujeito ficcional não só se representa na marginalidade e na abjeção, mas também organiza a subjetividade violentada e se agencia como transgressor e criminoso, de maneira a justificar os atos extremos no presente da cena. Em diferentes momentos da dramaturgia de Plínio Marcos localiza-se a recorrência a esse recurso estético, a micronarrativa pelo personagem das violências, sofrimentos e privações sofridos na exclusão social.

No texto dramático *Oração para um pé de chinelo* (1979), por exemplo, Plínio Marcos constrói o diálogo do criminoso Bereco com Rato, momentos antes daquele ser assassinado por policiais, de modo a resgatar parte do passado miserável do marginal. Uma autonarração que justifica empaticamente os atuais atos do personagem como fora da lei e, ao mesmo tempo, relata a formação de um sujeito que progressivamente é violentado pela sociedade. A fala de Bereco exterioriza a interioridade conflituosa, narrando a sua “educação sentimental”:

BERECO – Olha, Rato, eu não embarquei nessa porque quis. [...]. Sempre fui um cara de nada. [...]. Só queria viver a vida e deixar os outros viverem. [...] Mas é uma merda, uma merda. Eu sempre na pior. Comendo o rango mais nojento. Roncando no molhado. Me danando. E eu tinha botucas de ver. Via. Tinha cuca de pensar e pensava. E via e pensava. Pra mim não tinha escolha. Eu não ia ser nada na puta da vida. [...]. Só porrada é que eu ganhava. Desde pivete eu tomei porrada e mais porrada. Nenhuma colher de chá. [...]. Era o mais fraco, o mais trouxa, o esparro. Fiquei ruim. Qualquer um ficava. Tem nego que nasce de bunda pra Lua. Tem tudo logo de saída. Paizinho rico, carrão, são tratados a pão-de-ló, tem as melhores gatas, tudo no macio. Eu queria tudo isso pra mim. Mas nasci cagado de arara. [...]. Eu queria carrão, as gatas e os cambaus. Tive que ir buscar à dentada. Eu nunca tive bulhufas. [...]. Nunca me deram porra nenhuma, então apelei [...] (MARCOS, 1979, p. 32).

O desabafo de Bereco figura um percurso individual do marginal marcado pelas desigualdades sociais. Condicionado pelas relações capitalistas da sociedade, Bereco é destinado desde a infância à miséria e à impossibilidade do consumo. Diante desse fato, o único meio de adquirir os produtos veiculados pelos meios de comunicação de massa são a força e a violência. Enquanto na tragédia clássica a *até* era a função dramática e mítica que norteava uma maldição ancestral, orientando a trajetória do agente para a desgraça e para a aniquilação (LUNA, 2005, p. 313), na dramaturgia moderna a origem social pode assumir esse papel. Bereco, por exemplo, é incisivo no destino social de quem “nasce cagado de arara”. Nessa situação, na luta contra a engrenagem do capital da sociedade burguesa, o sentimento de revolta é latente e anarquicamente direcionado: “Eu queria carrão, as gatas e os cambaus. Tive que ir buscar à dentada”. Além disso, as relações intersubjetivas que o marginal estabelece com seus pares são relações degradadas e sem laços sólidos de companheirismo, intermediações competitivas que os distanciam, na busca por definir o mais forte, o mais violento.

O discurso que esse sujeito ficcional desenvolve apresenta as relações de poder na criminalidade. Na marginalidade, no lúmpen, a união em uma categoria representativa de classe social seria impossibilitada pelo isolamento de cada indivíduo, não existiria diretamente uma luta coletiva contra a cidade ou a burguesia enquanto classe social. Mas os marginais são, simultaneamente, agentes da violência e vítimas de seus próprios atos. Em *Barrela* (1959), essa característica é bem definida na fala do personagem Tirica, exemplificado pelo relato no qual o sujeito narra a sua trajetória de vida para os demais detentos da cela na qual está preso. A peça *Barrela* dramatiza a história de seis detentos que, de instante a instante, explodem em agressividade, ou porque alguém atrapalhou o sono de todos, ou por causa da rigidez do “xerife” Bereco, que controla o consumo de maconha, ou pelo desejo de estuprarem qualquer um que quebre as normas do lugar. A fala de Tirica almeja explicar aos demais como foi violentado sexualmente em um reformatório quando criança, objetivando se resguardar de novas tentativas:

TIRICA – Eu era um puta de um cagataço desse tamanho. [...]. Numa dessa tava aí no virador. Me botaram a mão. Fui em galera. Tem muito malandro guardado. E daí? Eu era um carinha à toa, estava por fora dos macetes e os cambaus. Entrei sem milongas. E os papacus estavam tudo

lá, nas encolhas, só na boca de espera. Me ferraram. Que podia fazer? Precisava comer, os mandarins não deixam. Não deixam, não. Nem eu nem cara que tem mais briga que eu. Os mandarins são uma botota pesada, maruja. [...]. Vinha o rancho, já viu, eles encostavam como quem não quer nada e tchau, viravam tua marmita. E daí? E tu, ia reclamar pra quem? [...]. Mas a barriga berra, meus camaradinhas. Berra! [...]. E o frio, maruja? O frio arde pacas. E os mandarins estão aí mesmo, só pra tomar as cobertas do passarinho, na fisga. [...]. Ou tu dá ou desce para o inferno, pintado de verde e amarelo. Tá bom? (MARCOS, 2003, p. 41).

Na continuidade do diálogo de Tirica, as respostas de seus companheiros de cela dão o teor da ruptura dos laços afetivos e o caráter potencialmente destrutivo das relações inter-humanas na prisão: “PORTUGA – Em mim essa não cola. Veado é sempre veado”; “FUMAÇA – Ai, que lindo um veadinho bravinho” (MARCOS, 2003, p. 42). Entre sujeitos que sofreram profundas violências, o ato violento faz parte das relações sociais. Se a imagem que nos relacionamentos interpessoais lhe passam é de uma identidade violenta, então esse sujeito, constantemente em crise, afina a subjetividade nessa identidade criminosa e cruel. Afirmar-se marginal, identificar-se como tal, como mau e como criminoso, torna-se alternativa de sobrevivência diante da exclusão econômica e da marginalização.

As várias formas de violência que esse sujeito sofre não se restringem ao ato físico, sexual ou similar, havendo também a violência simbólica do sistema socioeconômico vigente. Em *Dois perdidos numa noite suja* (1966), o desespero do personagem Tonho é deflagrado pela impossibilidade de conseguir um sapato e de se vestir melhor para se submeter a uma entrevista de emprego:

TONHO – [...] Se eu tivesse uma boa roupa, você ia ver... [...], bastava eu ter um sapato... assim como o seu. [...]. Eu só dependo do sapato. Como eu posso chegar a algum lugar com um pisante desses? Todo mundo a primeira coisa que faz é ficar olhando para o pé da gente. Outro dia, me apresentei para um teste num banco que estava precisando de um funcionário. Tinha um monte de gente querendo o lugar. Nós entramos na sala para fazer o exame.

O sujeito que parecia ser o chefe bateu os olhos em mim, me mediu de cima a baixo. Quando viu o meu sapato, deu uma risadinha, me invocou. Eu fiquei nervoso paca. Se não fosse isso, claro que eu seria aprovado. [...]. Só que, por causa do meu sapato, eu me afobei e entrei bem [...] (MARCOS, 2003, p. 74).

O que percebemos na autonarração de Tonho é o modo como sua imagem lhe é repassada pelas relações com outros indivíduos de melhor situação econômica. A vestimenta de Tonho, seu sapato velho, sujo e furado, são os elementos significativos adotados pelos bancários para identificarem socialmente o personagem e o excluírem do processo seletivo. Nas palavras de Leda Maria Martins (1995), a relação do indivíduo com a imagem que os outros espelham de seu corpo é essencial para a construção da subjetividade violenta ou não do sujeito. A imagem negativa que lhe é espelhada pela sociedade produziria perversamente “a interiorização de uma linguagem que justifica essa violência, pois representa o sujeito marginalizado como antônimo e inverso do que se elege em paradigma do humano” (MARTINS, 1995, p. 144). Ao interiorizar a imagem viciada, o sujeito moldaria uma imagem de si mesmo que se apoia na discriminação e na segregação anteriormente sofrida, fundando a relação do indivíduo com o seu corpo. A ação e o comportamento que ele exterioriza estão diretamente ligados às imagens que a sociedade faz da sua identidade, se essa imagem lhe provoca dor ou prazer, satisfação ou revolta (MARTINS, 1995, p. 145). Para a sobrevivência sadia do sujeito, é necessário que essa imagem, estabelecida nas relações interpessoais e no poder aquisitivo de cada um, provoque-lhe prazer e estructure uma subjetividade harmoniosa, de modo a possibilitar que o corpo seja visto e pensado como local e fonte de gozo (MARTINS, 1995, p. 146).

Nos personagens de Plínio Marcos, além da pobreza e da miséria, as imagens que lhe são repassadas são de abjeção, de inferioridade, de marginalidade, de criminoso, de sujeito apto e disposto para a transgressão e para a imoralidade. Com essas violações simbólicas e econômicas, integradas no convívio cotidiano com a criminalidade, esse sujeito sofre uma subjetivação e constrói uma identidade que possuem o seu etos na violência. Esses processos modulam subjetivamente uma caracterização maléfica e cruel, a “educação sentimental” desse personagem identifica-o ao que denominamos de *sujeito violentado*. A

identidade da marginalidade exclui o *sujeito violentado* para um espaço específico da cidade, para o gueto, o lumpen e os lugares relativos a esse universo ficcional. No teatro de Plínio Marcos, o marginal não reside nem no morro ou na favela, como na dramaturgia nacional-popular, nem no lugar burguês e pequeno-burguês da cidade; sua relação de pertencimento faz-se na sordidez do lumpen.

3 Sexualidades e espaços de exclusão

Enquanto espaço ficcional e simbólico, no lumpen os valores morais e éticos construídos são paralelos àqueles adotados pela sociedade burguesa, sendo regidos pela violência, pela individualidade e pelas relações intersubjetivas sendo negociadas pela lógica mercadológica, inclusive as que envolvem a sexualidade e o desejo sexual. Diante desses códigos morais, os sujeitos são obrigados a mediar seus atos, suas falas e suas condutas a partir dessas regras e parâmetros, caracterizando-se como personagens “desviantes”, divergentes, nocivos às ideias dominantes de “família”, de “moral” e contrários aos “bons costumes”, aos valores de vivência e convivência em sociedade.

Em estudo sobre a criminalidade, Alba Zaluar (2004) vincula a violência masculina em determinados espaços urbanos à construção subjetiva da própria masculinidade e de uma “cultura viril”. A autora percebe que, além das razões sociais que levam à criminalidade, haveria no comportamento masculino de marginais a recorrência repetitiva de “determinados arranjos e associações simbólicas” que relacionam “o uso da arma de fogo, o dinheiro no bolso, a conquista das mulheres, o enfrentamento da morte e a concepção de um indivíduo completamente autônomo”; esse perfil, segundo ela, permite que se vincule a violência a um “etos de masculinidade” (ZALUAR, 2004, p. 137). Esses arranjos seriam responsáveis pela construção de um etos guerreiro em grupos masculinos, onde a hierarquia centraliza a figura do chefe ou de um sujeito que quer ou pensa ser totalmente livre, que se guia apenas “por sua própria cabeça” e comanda os demais. O “chefe”, para não ser tido como emasculado, sentimental ou fraco, estaria numa posição hierárquica de cobrança e vigilância constantes, pois, no conflito com os próprios subalternos e no confronto com adversários, não pode “vacilar”, hesitar ou “medrar”. Haveria o receio de perder o respeito dos demais e ser acusado de “afeminação”. Essas regras definem uma incessante busca masculina

de cada indivíduo para afirmar sua virilidade perante os demais, não possibilitando que um indivíduo deixe de responder violentamente quando desafiado.

A dramaturgia de Plínio Marcos internaliza esses dados sociais, exteriores, na estrutura ficcional, de modo a torná-los integrantes da textualidade literária, dados essenciais para a caracterização dos personagens e para o desenvolvimento da ação dramática. Em *Dois perdidos numa noite suja*, por exemplo, os personagens Tonho e Paco, míseros carregadores de um mercado, resolvem fazer um assalto a um casal de namorados em um parque. Na volta, Paco elabora, extasiado, o desenvolvimento de uma perigosa quadrilha na qual faria o papel de chefe:

PACO – [...] Sou Paco. Cara estrepado. Ruim como a peste. [...] Se o desgraçado do parque se danou, melhor. Minha fuça vai sair em tudo quanto que é jornal. Todos vão se apavorar de saber que Paco, o perigoso, anda solto por aí.
TONHO – Você é maluco.

PACO – Boa! Paco Maluco, o Perigoso. Assim que eu quero que os jornais escrevam de mim. [...] Daqui pra frente vai ser broca, como chefe você era uma droga. [...]. Mas tem um porém: só para não dizer que eu sou sacanajeiro, vou te botar de segundo chefe. Você vai ajudar a manear a moçada (MARCOS, 2003, p. 116).

Além da masculinidade violenta, no gueto e na criminalidade, a violência interpessoal é afetada pelo modo como os sujeitos lidam com sua sexualidade. Se, na interpretação marginal masculina, o criminoso que fraqueja diante dos desafios e das ameaças deixa de se afirmar viril, o personagem gay, nesse universo simbólico, está em um lugar bastante complexo. Jurandir Freire Costa (1992), ao tratar da representação de personagens homoeróticos na literatura do século XIX, já havia constatado que, quando esse sujeito ficcional é usado como instrumento de denúncia social, é prontamente associado a uma “identidade homossexual” que o representa como um marginal, um *outsider*, um “rebelde romântico”, sendo índice fomentador de exclusão e de estigma. Os sujeitos homoeróticos na dramaturgia de Plínio Marcos, como seres do gueto e da zona de prostituição, estão marcados e estigmatizados a se identificar pela sua sexualidade, que deixa de ser privada e assume a esfera pública.

Na ética própria do gueto, esses sujeitos transitam entre o universo feminino da prostituição e o universo masculino e viril da criminalidade, definindo-se como sujeitos com identidades sociais e sexuais estigmatizadas.

Como alternativas para esses deslocamentos, constroem o que Freire Costa (1992, p. 94-95), a partir de Susan Sontag, denomina de subcultura *camp*, ou seja, um comportamento alternativo, “um comportamento exagerado, escandaloso, propositadamente afeminado de certos homossexuais ou de certos círculos de homossexuais”. Haveria a construção de uma linguagem e de códigos ambíguos como maneira de atacar moralmente o opositor e a adoção de caracterizações duplas, andróginas, estereotipadas, performatizadas, provocando rejeição e repulsa para os demais sujeitos que se identificam como heterossexuais. Em *Navalha na carne* (1967), a entrada de Veludo em cena revela a forte, violenta e excludente divisão entre homens da “cultura viril” e os “afeminados”:

VELUDO – (*Na porta do quarto*) Chamou, Neusa Sueli?
VADO – Entra bichona.
VELUDO – Com licença. (*Veludo entra*)
VADO – Vai entrando, seu puto.
VELUDO – O senhor está aí, Seu Vado?
VADO – Estou, sim.
VELUDO – É o senhor que quer falar comigo, ou é a Neusa Sueli? Adoro esse nome: Neusa Sueli.
VADO – Fecha a porta e deixa de frescura.
(MARCOS, 2003, p. 146).

Em meio aos machismos extremados, o personagem gay é representado com uma determinada identidade sexual e, por causa dela, é motivo de sujeição e de violências. O gueto, nesses termos, é o lugar onde reinam os conceitos históricos de “desvio”, de “inversão”, e onde a imagem do homoerotismo masculino é coincidente com a aparência e os trejeitos femininos, com a gestualidade estereotipada. Permanece como regra a sujeição ingrata e culposa, a submissão na relação amorosa e a imagem da inaptidão a atos criminosos considerados masculinos. O diálogo acima exemplifica bem a cisão entre os dois modos de se lidar com a sexualidade, no entanto, quando a ação dramática se passa em outros espaços tipicamente masculinos, como a cela de uma prisão ou a ala masculina de um reformatório, essas relações se complicam.

Nesses espaços, a ideia preconceituosa do “homossexualismo tipo escola-quartel” acentuaria os supostos “perigos” da “perversão homossexual”, herdeira dos estudos racistas do século XIX. Segundo Freire Costa, esse conceito estaria associado a comportamentos típicos

da infância e da adolescência, com manifestações de “violência, sadomasoquismo, delações, ciúmes mórbidos e abusos dos mais fracos pelos mais fortes, em tudo para provocar repulsa e reprovação” (COSTA, 1992, p. 51). Essa atitude sexual infantil passaria para a vida adulta e se manteria na imagem tipificada do torturador e do assassino.

No teatro de Plínio Marcos, identificando-se ou não como gays, há personagens que relatam ter sofrido abusos sexuais seguidos de violência em instituições estatais como reformatórios e centros de reabilitação social, nos quais os violentadores, como possíveis ativos no ato sexual realizado sob violência, não se consideram sem masculinidade ou com perda de virilidade, ao contrário de quem estaria numa posição de passividade enquanto vítima, que logo é acusado de perda de caracteres masculinos. Nesse sentido, na dramaturgia de Plínio Marcos, as instituições estatais de correção social também seriam responsáveis pela “formação sentimental” do marginal através da violência sexual. O relato de Tirica de quando fora violentado sexualmente no reformatório, acima já exposto, representa um exemplo dessa caracterização, embora não seja o único. Em *Querô, uma reportagem maldita*, Tainha desafia Querô, após este fugir do reformatório em que estivera preso: “TAINHA – Escuta aqui, ô Querosene, se te arrebiteram o rabo lá no reformatório, é melhor tu se acostumar e virar dadeiro” (MARCOS, 2003, p. 263).

Em *Abajur lilás* (1969), Giro relata experiências eróticas sórdidas em reformatórios. Nas palavras de Giro: “Os guardas dos asilos são todos uns papacus. Eu fiquei bicha no asilo. Não foi o guarda. Foi um garoto grande que me pegou. Gamei” (MARCOS, 2003, p. 222-223). Em outro momento, no mesmo drama, Giro ameaça a prostituta Dilma por causa dos excessivos cuidados que esta mantém com o filho, avisando, de forma sarcástica, sobre os perigos de a criança crescer em um reformatório, reafirmando o que já foi dito antes sobre a ideologia determinista do homoerotismo do tipo “escola-quartel” e as relações de poder dos mais fortes sobre os mais fracos: “Ele é tão bonitinho. Só que filho de puta nunca está bem. Ninguém cria e cuida como a mãe. E putana não pode ficar de olho em cima. Aí é broca. Os gorgotas se achegam e beliscam a criança”, e ainda: “E filho de puta sempre vira veado” (MARCOS, 2003, p. 189).

Aparentemente cruel, a tortura psicológica que Giro faz com Dilma traz, na verdade, a negatividade com a qual os gays são tratados no lúmpen. Giro, em um momento de retraimento monologal, de autonarração,

e como resposta aos xingamentos da prostituta, revela as relações sociais que ele estabelece com os demais personagens desse espaço de representação, objetivando-se como sujeito excluído no meio social onde vive:

GIRO – Ela fica apavorada só de pensar que o filhinho dela pode sair bicha. [...]. Tu tem nojo de veado, né? [...]. Tu me engole porque depende do meu mocó. [...] Eu sei que tu, a Célia, os homens lá debaixo, os que me ajudam a tomar conta das minhas putas, os policiais, todo mundo tem raiva de mim. [...]. O desgraçado que toma meu dinheiro, o garçom do botequim fedorento que serve aquela comida porca, o cozinheiro, todo mundo. Até os fregueses desse treme-treme têm raiva de mim. Inveja. Tudo inveja. [...]. Sou puto, nojento e tudo o mais. Mas não preciso de ninguém. [...] Tu tem inveja. Não se conforma de ter que ganhar o teu pão numa cama que é minha. É como o garçom que se dobra com nojo pra apanhar a gorjeta que eu deixo. [...]. Mas eu quero que tu, a Célia, todo mundo vá à merda. [...] E todos aqui neste prédio dependem de mim. [...] Se alguém quiser engrossar, pago uns homens e mando bater, matar e os cambaus. Tenho dinheiro e posso mais que todos aqui (MARCOS, 2003, p. 185).

A marginalização de Giro faz-se não simplesmente por se assumir gay, mas pelas estratégias de exclusão que o consideram “puto”, “nojento”, e que são reveladas nas relações intersubjetivas e na imagem que os outros lhe repassam de sua identidade sexual, de seu corpo e caráter. Isso faz dele, como das prostitutas e dos criminosos, habitante de um espaço proscrito pela sociedade, um espaço de excluídos e de *sujeitos violentados*.

Por fim, quanto à relação entre violência e sexualidade, não poderíamos deixar de verificar a autonarração testemunhal das prostitutas. Essas mulheres, mais do que os demais, estão diretamente relacionadas ao comércio dos seus sexos e corpos, pois, no gueto, como resume Jurandir Freire Costa (1992, p. 98), prevalece o “mercado do orgasmo”. De acordo com Liane Schneider, em Plínio Marcos “o feminino atrelado à prostituta aparece como apenas valorizado enquanto objeto de consumo”, ou seja, interessante enquanto novo, mas logo descartável ao perder a formosura e a exuberância (SCHNEIDER, 2005, p. 161). Na ficção de Plínio Marcos, a prostituta perfaz um caminho que a caracteriza como *sujeito violentado*

a partir de uma formação sentimental que norteia sua estrutura subjetiva. Dilma, de *Oração para um pé de chinelo*, deixa bem claro que a entrada na prostituição não se faz por opção, mas por necessidade social:

DILMA – Sei de mim. Caí na putaria por quê? Porque estava na pior. Ninguém entra nessa por gosto. Preparar é bom. Mas não é emprego. Enjoa. Aí, acaba o embalo. Fica tudo uma merda. Tanto faz a gente ir com um ou com outro. Sempre dá no mesmo. Só ando com macho por andar. Ninguém dá nada pra ninguém. Um sanduba de merda, uma cama que parece mais um chiqueiro do que cama, como a tua, ou outra porcaria qualquer, custa uma nota. Eu nunca tenho grana. Troco pelo que tenho, que é essa carne que a terra vai comer mesmo. [...] (MARCOS, 1979, p. 18).

Estabelecida no meretrício, dependente e subalterna ao cafetão, a prostituta é vista pelos trabalhadores e burgueses como uma alternativa sexual à esposa e ao universo familiar. Na relação com os clientes, a prostituta necessita assumir múltiplas faces, para satisfazer o homem naquilo que não é realizado no casamento monogâmico, pois, nas palavras de Giro: “Pra fazer papai-mamãe, os homens [...] têm esposa” (MARCOS, 2003, p. 182). No lúmpen, a subalternidade feminina ao homem continua como na sociedade patriarcal, mas, nesse espaço simbólico, ela é exacerbada pela solidão e pela abjeção, na impossibilidade de o amor romântico com um companheiro concretizar-se sem a mediação da exploração financeira. Além disso, o instinto feminino de maternidade é canalizado ou para o cafetão ou para o direito transgressivo de satisfazê-lo. A luta de Leda, mãe de Querô, em *Querô, uma reportagem maldita*, é pelo direito de partejar, sendo acusada pelas demais prostitutas de “louca”, “egoísta”, pois “prostituta não pode se dar esse luxo”. O filho é a tábua de salvação sentimental para sobreviver e suportar a melancolia da profissão. Dilma, em *Abajur lilás*, é categórica: “Chega um tempo que tu funde a cuca. A gente tem que ter um troço para se agarrar. Eu sei. Se eu não tivesse meu filho já tinha feito um monte de besteiras” (MARCOS, 2003, p. 217).

O discurso de Neusa Sueli, em *Navalha na carne*, é paradigmático a esse respeito. Após ser maltratada e espancada pelo cáften Vado, a prostituta narra seu percurso diário de violência e abjeção:

NEUSA SUELI – [...] Pára com isso! [...]! Poxa, será que você não se manca? Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada pra chuchu? Ainda mais hoje. [...]. Andei pra baixo e pra cima, mais de mil vezes. Só peguei um trouxa na noite inteira. Um miserável que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou toda a história da puta da vida dele, da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que o pariu. [...]. O desgraçado ficou em cima de mim mais de duas horas. [...] É isso que acaba a gente... Isso que cansa a gente. A gente só quer chegar em casa, encontrar o homem da gente de cara legal, tirar aquele sarro e se apagar, pra desferrar de toda a sacanagem do mundo de merda que está aí. Resultado: você está de saco cheio por qualquer coisinha, então apronta. Bate na gente, goza a minha cara e na hora do bem-bom sai fora. [...] Às vezes chego a pensar: Poxa, será que sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro. [...]. Isso é uma bosta! [...] (MARCOS, 2003, p. 163-164).

Esse famoso monólogo de Neusa Sueli objetiva discursivamente a sua experiência nos descaminhos da prostituição, narrando parte de sua “formação sentimental” e rastreando um ouvinte, um companheiro que compartilhe a ideia da célula familiar. Embora extremamente violentada, a prostituta não perde a densidade humana e a necessidade afetiva. Com anseios e desejos próprios, ela continua com sonhos e, muitas vezes, construindo fantasias que não serão realizadas, “a vontade de uma vida como a de todo mundo” (VIEIRA, 1994, p. 16). Em *Navalha na carne*, Neusa Sueli humilha-se a Vado, que a explora e a espanca, para poder voltar para casa e “encontrar o homem da gente de cara legal, tirar aquele sarro e se apagar, para desferrar de toda a sacanagem do mundo de merda que está aí”.

Como visto, Plínio Marcos desenvolve nas autonarrações um modelo de dignificação de personagens baixos, ao representá-los como capazes de testemunhar as suas dores. A situação monológica, a autonarração, aparece na composição dos dramas em um momento em que os personagens, diante dos sofrimentos e das paixões que os atormentam, expõem suas interioridades como meio de reorganização das próprias contradições internas, deixando fluir de modo lírico e dramático as subjetividades violentadas. Essa representação dos marginais tem mão dupla: de um lado,

pode despertar a empatia e a aproximação da recepção ao narrar a série de martírios e sofrimentos da vida dos *sujeitos violentados*, em um contexto no qual a engrenagem social, para eles nem sempre visível, exerce um poder que os empurra para a criminalidade e para a violência; e, de outro lado, pode propiciar o distanciamento crítico do leitor/espectador ao apresentar cruelmente as atividades criminosas dramatizadas na ação e ao objetivar situações de violência, de transgressão comportamental e de degradação moral. Duplicidade emblemática da representação de sujeitos submetidos à abjeção de uma ordem socialmente viciada.

O estudo das autonarrações, dos microrrelatos das trajetórias de vida dos personagens, confirma que Plínio Marcos utilizou o teatro para promover debates sobre a condição política, econômica e social das classes subalternas em uma sociedade capitalista que cruelmente as criminaliza. A representação do *sujeito violentado* nas autonarrações é, de fato, uma forma extrema de denúncia sobre os processos sociais e as diferentes formas de sujeição e dominação que se concretizam nas relações intersubjetivas dos personagens. Traumatizados e preocupados como estão com a sobrevivência individual, os personagens dramáticos não conseguem manter um diálogo fora das relações destrutivas e que direcione a revolta individual para uma luta coletiva. No entanto, são personagens que, pela situação social, pelas regras do lumpen e pelas diferentes identificações sexuais, tornam-se isolados e agressivos, expondo para os iguais e para o leitor/espectador as suas faces mais cruéis de homens e mulheres criminosos dispostos a agir violentamente.

Referências

ANDRADE, Welington. O teatro da marginalidade e contracultura. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc, 2012. p. 239-257. v. 2: Do modernismo às tendências contemporâneas.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance: sobre *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 55-61.

CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício*. 4. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande: Editora UFSM, 2009.

FREIRE, Rafael de Luna. *Atalhos e quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. 2006. 432 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Ideia, 2005.

MARCOS, Plínio. *Barrela: peça em 1 ato*. São Paulo. Símbolo, 1976.

MARCOS, Plínio. *Oração para um pé de chinelo*. São Paulo: Parma, 1979.

MARCOS, Plínio. *Plínio Marcos: melhor teatro*. São Paulo: Global, 2003.

MARCOS, Plínio. Uma história do cais do porto de Santos. In: CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002. p. 166-168.

MARCOS, Plínio. *Uma reportagem maldita (Querô)*. São Paulo: Parma, 1984.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MOSTAÇO, Edelcio. Crônicas de um tempo mau. In: CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002. p. 9-14.

SCHNEIDER, Liane. Dissecando (pré)conceitos: uma navalha na carne. In: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria (Org.). *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira no século XX*. Campina Grande: Bagagem; João Pessoa: Ideia, 2005. p. 155-161.

VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. Petrópolis: Firmo, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZALUAR, Alba. *Integração perversa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

A sobrevivência do ruinoso na *Tragédia* e na *Comédia* de Felipe Hirsch

The survival of the ruins in Felipe Hirsch's Tragedy and Comedy

Eduardo Ferraz Felipe

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

ffeduerj@gmail.com

Resumo: Este ensaio dedica-se a analisar *A tragédia latino-americana* e *A comédia latino-americana*, de Felipe Hirsch. Trato da apropriação de prosas de ficção brasileiras voltadas a destacar a historicidade da herança do autoritarismo latino-americano em perspectiva comparada. Por meio da repetição de fragmentos, enfatiza-se o *tópos* da ruína, que destaca a violência e o trágico em sua leitura da prosa de ficção contemporânea.

Palavras-chave: Felipe Hirsch; autoritarismo; ruína; *A tragédia latino-americana*; *A comédia latino-americana*.

Abstract: The present paper aims to analyze Hirsch's *Latin American Tragedy* and *Latin American Comedy* so as to focus on the topos of ruins that is emphasized by means of the repetition of fragments. This paper highlights the historicity of the debate about the memory of dictatorship, discussing the presence of violence in a comparative way. Moreover, Hirsch's fragmentary reading calls attention to rhetorical choices such as repetition and the presence of the tragic in prose of fiction.

Keywords: Felipe Hirsch; authoritarianism; ruins; *A tragédia latino-americana*; *A comédia latino-americana*.

Recebido em 1 de março de 2017.

Aprovado em 1 de junho de 2017.

16 de abril de 2016. Aguardo o início da peça de Felipe Hirsch no Sesc Consolação. Véspera de votação do processo-golpe de Dilma na Câmara dos Deputados. Sei que no dia seguinte estarei no Vale do Anhangabaú. Estou diante de imensos blocos de isopor. Distribuídos a esmo sugerem perturbação e tumulto. Fico em silêncio. Apenas os ruídos de uma música de fundo. Ambiência ideal para diversas questões. Muitas delas passam pela minha cabeça. Uma pergunta me assalta: algo une o latino-americano? A pergunta parece fora de lugar. Eco tardio de estudos associados à agenda das décadas de 1970 e 1980. Outras perguntas surgem. Trata-se de uma nomenclatura que forja uma homogeneidade? Ela é elaborada em prol de interesses alheios? Somente uma abstração do ponto de vista cultural? As negações da pergunta também surgem: trata-se de submeter a literatura brasileira ao latino-americano? Esquecemos a prosa de outras paragens? Não há uma réplica final. Um lugar de resposta possível é a prosa de ficção atual, pois esgarça as fronteiras do que pode ser compreendido como território sólido e conhecido. Outro lugar é o teatro, ao permitir um conjunto de peripécias que se realizam em âmbito coletivo. Em ambos se encontram formas diversas de apresentação do passado, nos quais a História, seja em sua versão acadêmica, seja em sua versão não acadêmica, por vezes é mobilizada.

Qualquer referência histórica à América Latina pode soar falsa. Não se trata de um território que determina a existência pronta de discursos nacionais. Não se busca uma delimitação física a ditar um modo de entender o tempo. Não se quer uma unidade de dores capazes de definir o presente. A intenção, pelo contrário, é propor a leitura de textos que desmistifiquem contornos definitivos para o continente e, ao mesmo tempo, atentem para os vícios reiterados de um tabuleiro político que se move de modo flexível. O modo mais seguro de tratar com essa dimensão limitada e, por vezes, sugestiva do que seriam os modos de narrar o continente é lidar com a literatura contemporânea produzida em algumas situações privilegiadas. Lido com a produção teatral de Felipe Hirsch. Utilizo as peças *A comédia latino-americana* (2016a) e *A tragédia latino-americana* (2016b). Trato de entendê-las como disparadoras de um modo de ler prosas de ficção latino-americanas. Cabem duas considerações. A primeira é a repulsa por qualquer definição prévia do

que seja América Latina. A segunda é a suposta vinculação estrita aos conceitos de Revolução, Socialismo e Liberdade. Hirsch foge às duas armadilhas. Propõe uma montagem de dimensão política que incorpora a literatura brasileira, sem se submeter ao engajamento político latino-americano típico dos anos 1960 e 1970. Nota-se uma agressividade contra qualquer opção fácil capaz de solucionar os impasses políticos do presente. Apresenta sua pluralidade a partir de um fio próprio: o fardo do passado. Esse jogo entre o fio e o fardo o direciona a utilizar estratégias de escrita que enfatizam o trauma histórico, a repetição, a escrita seriada de nomes, epítetos e o uso da linguagem cotidiana. Essas opções retóricas ligam-se à sobrevivência da imagem da ruína, aqui transformada em uma questão para entender a passagem do tempo e, de modo comparado, a literatura brasileira e latino-americana.

A experimentação cênica, nas peças de Hirsch, instaura-se em um espaço híbrido que recria situações ficcionais, a partir de indicativos liberados pelos autores dos fragmentos escolhidos das prosas. O mapeamento de pistas remete à América Latina; mas a pluralidade de sentidos disparada pelo gestual, apresentada seja na forma da *Tragédia*, seja na forma da *Comédia*, redireciona-nos para o cotidiano. Não se trata de peças de convencional caráter histórico. Ambas escapam de qualquer recurso simplório à periodização e evadem-se do contingente para se reafirmar no tempo. Apresentam a reiteração de vícios imemoriais que ainda assolam o nosso presente. Essa opção permite ao diretor a aproximação dos fragmentos de André Sant’anna, Dalton Trevisan, Lima Barreto e Dôra Limeira, ao lado de Juan Villoro, Roberto Bolaño e Pablo Palacio.

Em comentários sobre as peças, Hirsch pondera que é possível reconhecê-las na montagem teatral de Brecht, na história do teatro brasileiro, ou, como afirma o diretor, “queria ser paródico a isso” (HIRSCH, 2016d, [s.p.]). Especialmente com a *Tragédia* e a *Comédia*, Hirsch escapa da representatividade latino-americana que se sustenta em leituras que associam o latino-americano com o exotismo do realismo mágico e ao voluntarismo político da esquerda. Os autores elencados por Hirsch fogem de qualquer mandato de representatividade nacional dedicada às adjetivações localistas. Resiste às cores locais e convoca seus fragmentos à crítica como desarticulação ideológica do latino-americano. A diferença entre os autores selecionados é óbvia. Indo de Lima Barreto até André Sant’anna, passando por Pablo Palacio, a pluralidade aqui significa força expressiva. Hirsch reafirma esse perfil ao desvencilhar

a literatura latino-americana de compromissos territoriais e desmontar o horizonte ideológico de esquerda. Opta por agir como “agressor” em sua leitura da política, arrasa essências que transformam a literatura na reiteração do mesmo, desestima as falas localistas e abre a escrita a uma pluralidade de vozes. Desnorтеia, assim, as cartografias já compreendidas de língua espanhola e portuguesa.

A *Tragédia e a Comédia* enfatizam fragmentos de uma literatura mundial, mas sem deixar de perceber particularidades históricas. Poderíamos falar com Bolaño (2004) acerca da “atroz palavra-cruzada latino-americana”¹ em que, vistos em sua contiguidade, e não coletividade, percebemos que os textos se irmanam apresentando dicções que reiteram uma algaravia – tendendo a uma partitura emocional com tons semelhantes. A desterritorialização que marcou a prosa de ficção dos últimos anos, colocando em xeque os mandatos de representatividade local, é apresentada a serviço do questionamento da destruição global vivenciada. Todos os fragmentos reiteram mais o século XX do que o latino-americano, pois enfatizam o horror que vivemos e até onde chegamos.

A história do século XX é agônica em qualquer latitude. Os fragmentos literários de Hirsch indicam esse vínculo e afirmam uma experiência coletiva assentada em violência. A articulação entre opção estética e ética toca o espectador de maneira perturbadora. Não há opção ideológica. Não há projeto político. Não há solução fácil. Hirsch enfatiza uma história fragmentária a se perguntar pela emancipação humana. Não saímos de um manual de realismo mágico, não somos a natureza voltada ao consumo externo, não somos o reflexo do desejo impositivo de europeus. Espreitamos nesses textos a parcela indefinível do que somos. Não se trata de conceber o teatro como um meio de resistência, como a arte política engajada, mas de entendê-lo como um meio resistente que possui uma tensão própria.

Há uma mirada especial para o cotidiano. O questionamento das relações entre público e privado é mais presente em *Puzzle (d)*, de onde as duas peças nasceram. Quando mobiliza trechos de André Sant’anna, seja de *Sexo e amizade*, seja de *O Brasil é bom*, sugere o reconhecimento de nossos vícios no dia a dia. Esse questionamento está no cerne do projeto de Hirsch: a representação da proximidade e da distância. O jogo entre próximo e distante ocorre na apresentação dos fragmentos ante o

¹ “el atroz crucigrama latinoamericano”.

espectador, que reconhece conexões entre os textos, ao passo que percebe o ocorrido como parte de seu cotidiano. A relação entre proximidade e distância aguça um jogo maior e mais difícil de reconhecer: a difícil tensão entre estranhamento e cumplicidade que os fragmentos evocam.

A resposta a tudo isso são passagens que optam por um realismo como forma de mostrar o quão absurdo é tudo isso que chamamos de cotidiano. O ganho de relevo de alguns autores como André Sant’anna, Reinaldo Moraes, Lima Barreto, Roberto Bolaño e Pablo Palácio configura essa opção. Nenhuma fantasia se propõe a explicar o que se narra ou sugerir o quanto o cotidiano, em sua dose de real inalienável, pode ser superado; pelo contrário, é a crueza das imagens que reafirma nossa pobreza diária. Talvez por isso Roberto Bolaño possua um lugar tão caro para o diretor. A peça parece dialogar de modo íntimo com algumas de suas intuições e modos de apresentação diretos, como expressos em *2666* – livro inacabado, vários livros no livro, grande meditação sobre a violência em âmbito mundial.

A violência é tratada por meio da seleção de fragmentos que, a cada dia, costura um novo espetáculo. Acredito, inclusive, que a palavra “espetáculo” não caiba muito bem para tudo o que esse projeto teatral carrega consigo. Hirsch sempre fez questão de buscar uma diferença frente a tudo que tem circulado nos palcos de todo o Brasil. O riso fácil como forma de fuga não tem nada em comum com o que se apresenta em *A comédia latino-americana*; o riso aqui é crítico e visceral, como uma forma de espasmo agressivo diante de tudo o que se apresenta ante nossos olhos e reconhecemos como nosso cotidiano.

Seguindo esse percurso, Hirsch acena com novas perspectivas para o que poderia ser compreendido como a relação entre arte e política na América Latina. Especialmente no que se refere às escolhas do teatro, o diretor parece estar em uma vibração similar ao tom escolhido pela maior parte dos escritores selecionados para seu espetáculo. Já não se trata mais das leituras dos autores da década de 1970 e 1980 que ostentavam um sentido de engajamento político mais enclausurado em narrativas únicas acerca do continente, mas de ler justamente aqueles “agressores” das opções políticas (in)viáveis, apresentadas pelos políticos e suas mazelas continentais. Guillermo Cabrera Infante, Roberto Bolaño, Pablo Katchadjian, Gerardo Arana, Samuel Rawet, André Sant’anna são alguns dos nomes que, assim como Hirsch, apresentam pouca credulidade em projetos políticos capazes de construir sólidos futuros. Como nenhum deles

acredita que exista um ser latino-americano, eles abandonam a via filosófica ou certo psicologismo coletivo; deslocam-se e negam qualquer antecipação do que seja o latino-americano ou a sua definição final e acabada.

Há, pela via política, a inversão desse projeto. Há um inacabamento constitutivo que dá o tom em todo o espetáculo. Desde o modo como a luz está posta, passando pela escolha do cenário e, por fim, a escolha dos fragmentos. Desde *Puzzle* (2013), apresentada como a abertura da feira do livro em Frankfurt que homenageava o Brasil, o cenário valoriza o mínimo de ornamento. Tanto *A tragédia latino-americana* (2016b) quanto *A comédia latino-americana* (2016a) seguem em sintonia similar, ao propor uma cenografia que evita excessivas alusões. O uso do papel em *Puzzle* e do isopor em *A tragédia latino-americana* e *A comédia latino-americana* volta-se a evitar ilusões cenográficas, o que exacerba a crueza dos fragmentos. O papel em *Puzzle* era rasgado, escrito, sujo e reescrito ao longo de toda a peça; já na *Tragédia* e na *Comédia* o uso do isopor como matéria primária, e não primitiva, expressa essa busca pelo mínimo. Nega a opção pela alegoria como figuração do passado na montagem teatral e como forma de lidar com o luto. Típica dos escritos pós-ditatoriais, a alegoria foi utilizada como modo preponderante da ficção pós-ditatorial (AVELAR, 2000).

Apesar dessa tonalidade de redução no cenário e na montagem, há um momento em que uma imagem é claramente formada. O isopor possibilita a Hirsch a conjunção particular entre brutalidade e ludicidade, e, nesse sentido, talvez seja possível afirmar que haja uma única imagem. Se especialmente em *A tragédia latino-americana* os blocos empilhados de isopor possuem um lugar de destaque, eles servem para a elaboração de uma grande imagem final. Ao comentar sobre o isopor e a dificuldade em resolver o seu lugar em toda montagem, Hirsch pondera que a aceitação desse material sugerido pelos diretores de arte da peça não foi imediata. Ocorreu após um *insight* que lhe permitiu articular toda a redução do cenário com a força expressiva dos blocos no centro do palco:

Só consegui resolver quando pensei em uma cena (que seria a última do espetáculo), no ato de construir e destruir. Pensava em uma pessoa que construía e outra que destruía e depois a outra que destruía passava a construir, e comecei a ensaiar isso no palco. E passei a achar o isopor um material altamente interessante por ser um material teatral, um material operístico, um material leve (HIRSCH, 2016d, [s.p.]).

O material escolhido, o isopor, propicia o desenvolvimento pleno de uma imagem central à montagem da *Comédia* e da *Tragédia*: a dialética relação entre construção e destruição. Apresentada de formas diversas ao longo de todo o espetáculo, presente na fala dos personagens, em seus gestos, nos blocos de isopor empilhados e desempilhados ao longo das mais de quatro horas de apresentação, essa relação é sugestiva pelo fato de o enredo não ser a narrativa estruturada com início, meio e fim. As obras literárias escolhidas – prosas de ficção, poemas e ensaios – sobre a América Latina reiteram esse jogo sem sentido de ações feitas e refeitas de modo infundo. Elas reforçam a tragicidade que alimenta nosso presente e a instabilidade que permeia o mundo das coisas. Ter a última cena pautada pelo ato de construir e destruir é sintomático de tudo aquilo que se busca realizar em uma montagem com esse grau de refino das opções. Todas as cenas parecem desaguar em um não lugar que sugere o sem sentido das ações e reitera certa *tontería* dos humanos. Trata-se de utilizar a sobreposição das diversas falas para reiterar o mesmo: caminhamos sem ter clareza, andamos sem estar seguros, construímos e destruimos sem cessar.

Já na *Comédia*, a força do isopor permanece sendo o dístico da direção de arte de Daniela Thomas e Felipe Tassara. Ainda sendo utilizados por sua capacidade plástica de apresentação no palco, por sua capacidade de interação com os atores, o material sugere agora uma nova imagem. A primeira cena da *Comédia* inicia-se antes da entrada dos atores no palco. Quando entramos no teatro, a música está rolando, e nós, espectadores, estamos diante de um imenso muro de isopor. Cabe-nos um processo de interiorização, silêncio e impasse. Javier Drolas é o primeiro a subir no palco. Logo após, todos o acompanham. Inicia-se um musical que retoma o tom farrista, como em um cabaré, utilizado na *Tragédia*. Os nove atores no palco, todos com chapéu de Mickey Mouse, cantam sobre o neoliberalismo, até que o muro seja derrubado, destruído pela força de todos eles juntos. Há uma voz atrás do muro que diz: “Tudo é novo quando se mira com olhos novos” (HUIDOBRO, 2004, tradução nossa).²

Surge da voz de Hirsch a primeira associação entre as duas peças, a *Tragédia* e a *Comédia*. “Sim, pragmaticamente, a Tragédia era sobre construir e destruir e esse é sobre destruir e construir [risos]. Nós construímos muros para destruir muros. O outro constrói estruturas para serem destruídas de novo contra nós” (HIRSCH, 2016c, [s.p.]). Esse

² “Todo es nuevo cuando se mira con ojos nuevos”.

percurso o leva a afirmar que evitou as conexões fáceis entre a *Comédia* e a *Tragédia*. Não se trata apenas de uma peça ser o inverso da outra, não se trata, ainda, de que uma seja semelhante à outra. Busca-se um diálogo sem que a conexão seja imediata, simplória ou direta. Para isso, precisava de uma nova imagem, conseguida a partir de a primeira cena começar com um muro.

A única diferença é que pra inverter essa sensação de construir e destruir, que era uma coisa que eu até poderia reafirmar na comédia [...] pensamos nesse muro, [e] percebi logo que tinha essa raiz inversa, de você ter que destruir muros que serão reconstruídos depois. Parque Augusta, por exemplo [...] Então passei a um novo problema. E esse novo problema acho que está na raiz do que você falou, que palco é esse. Não passei mais a me preocupar com a encenação disso, do que já estava dito, contado desde a primeira peça, e que na segunda só é reafirmado de modo contrário com outro símbolo. Ao invés desse cubo, esse muro. Comecei a criar outros tipos de problemas. O primeiro, o mais nítido, o mais claro: a Comédia deveria refletir a tragédia ou não? Deveria ter um tipo de reflexo invertido, andar ao lado, em contraste com a Tragédia? Ou deveria ser absolutamente diversa? Esse foi um ponto bem vital. Segundo, existia um material textual pensado para a Comédia [...] um material bonito, mas que, de fato, com esse tempo, se perdeu de mim (HIRSCH, 2016d).

O muro emerge como símbolo da peça *A comédia latino-americana*. Ele sugere bloqueio, limite, impossibilidade; assim como o primeiro alvo para que todo o desenrolar da apresentação aconteça. Ficamos parados ali diante dele nos perguntando o que virá depois. A música rolando e nós ali, sentados, diante daquela grande parede branca de isopor. Há um processo de interiorização e de apequenamento diante daquela imensa parede, o que leva à pergunta sobre o porquê de tudo aquilo. A grandiosidade do muro e da música provoca a sensação de urgência para o desejo reprimido, o que suscita a ânsia pelo próximo passo, o próximo trecho, a próxima imagem. A *Comédia* nasce como uma resposta à *Tragédia*, uma resposta contrastante, e que por vezes é seu reflexo invertido. Há permanências consideráveis: o isopor em cubos grandes, os fragmentos, os atores de negro, a bela música, a

duração. O estímulo intelectual se dá por via estética, sem que exista um rebuscamento indecifrável. A clareza e agressividade dão o tom em instantes alternados com uma sublimidade particular.

Há uma procura por si mesmo, há uma procura pelo que poderia ser a América Latina, há uma procura pelo que poderíamos ser todos nós. Nada encontra a sua forma definitiva nem é definível de modo antecipado ao que se pergunta. Sob a forma de uma comédia, ou sob a forma de uma tragédia, América Latina parece ser menos a alcunha que define um território, e mais uma adjetivação que denota inconstância. Os autores brasileiros, inseridos nesse enquadramento, reiteram uma andança sem lugar, sem sentido; o que corrobora sua apropriação e inserção fragmentária junto aos outros latino-americanos. A leitura de Hirsch de autores como André Sant’anna, Lima Barreto, Samuel Rawet, Reinaldo Moraes, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Dôra Limeira, Glauco Mattoso os une aos impasses da narrativa hispano-americana atual. Insere-se em um debate sobre a memória dos regimes autoritários. Indaga tanto a insistência do passado moldando as ações cotidianas, como faz ao ler André Sant’anna, quanto nosso consumo desenfreado e a discriminação racial ao se apropriar do conto “A Nova Califórnia”.

A pronunciada relação entre escrita e política foi um dos modos mais destacáveis como a América Latina apresentou o passado e determinados impasses no continente, ao longo de todo o século XX. Especialmente derivada dessas vanguardas, a doutrina do engajamento político nas letras latino-americanas foi um dos principais distintivos de pensar e imaginar a América Latina. Concebia que a sintonia com uma determinada agenda política de esquerda gerava a crítica ao específico papel de intelectual interventor na sociedade. Essa associação entre belas-letas e política ressaltava a existência de uma rede intelectual de esquerda voltada a elaborar uma proposta interventora no plano artístico como elemento crucial de legitimidade da prática intelectual. Intelectuais que apoiavam a causa cubana como uma corrente política coerente, que se manifestava em algumas ações comuns, voltada a atacar as ditaduras e as sobrepujar com um projeto próprio.

Por meio da seleção de seus prosadores, Felipe Hirsch foge dessa perspectiva. Não a nega. Com ela, por vezes, negocia. Sua opção é pelos agressivos detratores de qualquer proposição final da manifestação política, de manifestação pelo cotidiano, de manifestação pela vida. Trato, aqui, de um pertencimento diferente da leitura e poética da

apresentação de Hirsch dos autores latino-americanos, ao entendermos que nos colocamos diante de uma percepção específica e crítica acerca do que se entende por contemporâneo, podendo ser caracterizado, de modo mais preciso, como pós-ditatorial. A temporalidade complexa que vivemos hoje está carregada por diversos feixes, como uma marca dessa cultura contemporânea influenciada pelo autoritarismo e seus herdeiros. A literatura e a arte participam de um impossível trabalho de luto, infinito e infindável. A derrota da qual essa peça se utiliza para narrar o sem sentido, com a agressividade de fragmentos alucinantes e alucinatórios, em muitos casos a reiterar o descompasso das ações humanas, permite-nos ver além. Não há reapropriação possível, nem mesmo fim, quando se torna possível reaver o objeto perdido, o que lega uma tarefa ética permanente ao trabalho de luto. Há instabilidade entre o dever de memória e a necessária elaboração do luto sem se apoiar em referenciais ideológicos capazes de prover respostas definitivas para os dilemas no presente. A abertura para o impensado surge da possibilidade de desvínculo entre os imediatismos da representação naturalista e um realismo codificado baseado em julgamento e denúncias.

Há um duplo caminho utilizado por Hirsch: questionar a herança dos autoritarismos e realçar o movimento presente. Lidar com o passado somente encontra algum propósito ao destacar a corruptível memória e a variabilidade das coisas do mundo no presente. Assim suas peças se descolam de uma reflexão apenas acerca da América Latina e a transformam em um tema universal. Questionar as formas de narração é aprofundar o dilema ético e, ao mesmo tempo, destacar modos de lidar com o presente impossível de ser percebido em um denunciamento maniqueísta e essencialista. Nas peças de Hirsch, percebe-se a intensificação de passagens que destacam a repetição cega, a circularidade, a acumulação como modo de lidar com um dos temas fundamentais da cultura: a violência. Essa tendência à circularidade e à repetição funda-se tanto em um modo de tratar a violência como um dado incontornável da história latino-americana, quanto em sua dinâmica, o que implica em uma permanência dos resquícios da história, desde a época da colonização até a sua etapa pós-industrial. As formas de apresentação do passado estão sempre fundamentadas na circularidade e na repetição; manifestada por meio de escolhas de fragmentos que contrapostos reiteram uma voz comum e na qual a repetição se apresenta quando os atores são isolados, como uma tendência à serialização feita pelas

escolhas de Hirsch. A leitura comparada das duas peças não nega a sua continuidade e seu nascimento em conjunto. Entre elas há a intenção de quantificar, repetir, ordenar, enfim, de encontrar sentido naquilo que é impossível; naquilo que não é mensurável: a morte. O efeito paradoxal é dado pela intenção de que a apresentação do passado não encontre esteio na frágil compreensão, ao mesmo tempo que se entende a impossibilidade de submeter tudo o que se apresenta ao crivo da razão. Há o anseio e sua falência. Ambos se alimentam e reiteram a presença do fantasmático, já que os eventos traumáticos e a cultura do luto nunca se esgotam em si mesmos e demandam sua apresentação e retorno permanente.

Hirsch investe em uma apresentação que valoriza o aforismo e o fragmento, a colagem e a montagem, em uma simbiose própria tão bem solucionada por sua parceria com Daniela Thomas e Felipe Tassara. Opta por uma proposta que remete à imaginação catastrófica e ao imaginário das ruínas como uma resposta à experiência temporal do progresso. A velocidade, o medo da passagem do tempo e a obsessão por ele reafirmam a relação fragmentária de um imaginário que nega a experiência da totalidade. A afirmação de Walter Benjamin (2011) de que a alegria no campo do pensamento corresponde à ruína no campo das coisas pode ser utilizada de modo correlato para pensar as intuições de Hirsch. Entende-se sua produção artística como tendendo ao ruinoso. Toda essa intuição parece ser uma escolha cenográfica, mas também um protocolo de leitura pelo qual opta Hirsch em sua apresentação teatral. Fincada nos dilemas políticos do presente brasileiro, assim como lutando por uma forma de entender a memória dos autoritarismos que nos legaram, suas peças deixam de lado a fixidez de uma ordenação prévia e optam por ordenamentos variáveis, adaptados ao dia e ao experimento buscado. Assisti à peça um dia antes da votação na Câmara dos Deputados que definiu o golpe vivenciado hoje. A peça claramente se adequava ao dia proposto. Logo em sua abertura, quando a música em tom farrista dá o clima a um cabaré montado para dar um sentido de extravagância e decadência, Hirsch usa a estratégia retórica da seriação de nomes. Dentre os nomes de espoliadores do passado presente do Brasil estavam, junto a Antônio Carlos Magalhães, Sarney e outros, Marcela e Michel Temer. O sentido da montagem dos fragmentos ganha assim uma vida nova ao ser tratado por meio da conjunção entre política e poética adequada aos dias em que cada espetáculo será encenado.

E toda essa adequação ao dia da encenação abre espaço para o jogo com as diversas temporalidades. Não há uma trajetória histórica nas duas peças. Há figurações de violência que atravessam períodos históricos variados e, por vezes, fazem-nos desconfiar de quem somos nós ao estarmos parados ali, assistindo a tudo aquilo. A História, para Hirsch, não é o tempo, não é a trajetória, não é a musa a que muitos se dedicam em busca de encontrar algum sentido para agir no presente. Ela é corruptível, dada a extravios, como se, vista à distância, fosse parte de um complô para nos arruinar; vista de perto, apenas mais uma marca de um inacabamento constitutivo cujos vazios reconhecemos em nós. Não há nenhuma ideologia capaz de dotar o passado de um sentido prévio com um fim pedagógico. Hirsch não busca soluções. Apresenta-nos um caleidoscópio com ares de decadência prematura que todas as falas evocam. Em meio a fragmentos que, vistos como um amontoado, poderiam sugerir o caos, não há nenhum anseio por ordem. A multiplicidade de falas e de perspectivas sugere uma instabilidade a ser equilibrada por qualquer fio condutor moldável. Consegue escapar, assim, de um enredo estrito em uma peça convencionalmente escrita. A busca por uma genealogia para entender onde estamos pisando, e qual rosto possuímos, salta tempos, pula espaços, nos torna mais vorazes e dúbios.

Se os nexos entre os prosadores selecionados por Hirsch são sensíveis, ainda que não conheçamos plenamente os caminhos pelos quais tais conexões foram cunhadas (nem mesmo se houve leitura mútua entre eles), por sua vez, entre tais textos e determinados temas da modernidade os nexos tornam-se escorregadios, menos palpáveis; porém, imagináveis. Trata-se de buscar um *tópos* de nascimento na Antiguidade, mas que ganha nova significação na modernidade: o *tópos* da ruína. A vinculação crítica a essa continuidade ocorre de modo intercalar, espaçado, intermitente, o que aproxima essa reflexão à operação proposta pelo historiador da arte Georges Didi-Huberman ao mapear o percurso da figura da *ninfa moderna* da Renascença aos dias atuais. Associado ao modelo das montagens deliberadamente anacrônicas de Aby Warburg em seu *Atlas Mnemosyne*, no qual a ninfa deixa as representações mitológicas antigas e renascentistas para se inscrever em fotografias contemporâneas sob a forma *humilia*, Didi-Huberman lida com a sobrevivência das imagens sem uma alternância cronológica. Pede-se ao historiador trabalhar com a pós-vida das imagens, a sua sobrevivência, chamada de *Nachleben*, que Warburg denominava de *Nachleben der Antike*,

sendo lida por Didi-Huberman para enfatizar a impureza do tempo e a persistência de imagens. Didi-Huberman considera que a sobrevivência estudada é de origem anglo-saxônica (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 43), da qual se apropria para escrever *Sobrevivência dos vaga-lumes e Grisalha*. A sobrevivência somente ocorre por uma postura diante do conhecimento histórico que nega um estreito historicismo e a busca por uma origem. Coloca-se, pelo contrário, diante da imagem buscando os limites da filologia e entendendo que o tempo é tecido por fios e filiações ao lidar com os vazios deixados pelo tempo e que não podem ser reconstruídos, mas somente intuídos por meio de novas questões. A relevância das considerações de Didi-Huberman ganha sentido para um estudo acerca da persistência da imagem da ruína no presente. Fica mais claro se reconhecemos que tanto a *Tragédia* quanto a *Comédia* de Hirsch levam adiante esse *tópos* ou a trama enfatizada por Walter Benjamin em seu *Origem do drama trágico alemão*, seja nas opções de leitura, seja na cenografia. As duas peças, assim como todas as versões de *Puzzle*, apresentam uma estrutura figurativa fundamental por meio da persistência da destruição, da catástrofe e dos vestígios em que a catástrofe social se harmoniza com impotência e esterilidade coletiva diante dos desafios propostos, mesmo que sejam apenas dos blocos de isopor. A incapacidade de que os atos humanos frutifiquem é permanentemente reiterada no excesso e desespero da maior parte dos personagens, assim como na impossibilidade de que cada um apresente uma opção palpável ou qualquer forma mais frágil de solução ao que está vivenciando.

Há um tom de destino e destinação nas palavras de Hirsch, em entrevista à *Folha de S. Paulo*: “A gente não tenta responder às ruas, mas profetizar algo já dito na nossa colonização”, ou então “Queremos discutir que nossa história já está escrita há muito tempo e que ela tem de ser descrita” (HIRSCH *apud* BARSANELLI, 2016). Há uma tópica ruinosa que direciona a sua leitura dos autores latino-americanos, assim como lhe permite fazer ilações com o presente do Brasil, como ao dizer que “O Brasil mudou dez vezes no último mês” e “E, nessas dez vezes em que mudou, sempre continuou igual. Não é um descabro [o panorama político recente], porque a gente já conhece essa história há muito tempo” (HIRSCH *apud* BARSANELLI, 2016, [s.p.]). Ao concluir, cita Millôr Fernandes: “O Brasil tem um grande passado pela frente”. A História sempre é descrita como um misto de desígnio e farsa, difíceis de equilibrar.

Dentro da trajetória intelectual de Felipe Hirsch a peça destoa da sua produção mais antiga com a Companhia Sutil de Teatro. Se nos anos anteriores ele esteve mais atento aos temas universais e à tradição teatral, com *Puzzle*, *A tragédia latino-americana* e *A comédia latino-americana* volta-se para a construção de personagens e uma cena teatral em que há uma dimensão política explícita, sem que se remeta ao engajamento político de outros tempos. O espetáculo retoma um *tópos* literário muito utilizado na América Latina, a imagem da ruína. De uma maneira geral, a noção de ruína no Ocidente possui um nascimento coevo à noção de modernidade, como afirmam Andreas Huyssen e David Lowenthal, dentro de uma tradição historiográfica a buscar as críticas ao projeto da modernidade no instante mesmo do nascimento do moderno. A noção de ruína é contra a percepção moderna do tempo como progresso/processo, reafirmando o tempo múltiplo e a dificuldade de avanços progressivos. Há uma tradição brasileira que lidou com esse *tópos*: Monteiro Lobato, Raul Pompéia, Euclides da Cunha. Ao longo do século XX a imagem da devastação e destruição encontra em *The Waste Land* de T. S. Eliot uma inflexão profunda. Os primeiros versos retomam a imagem da terra devastada, assim como reforçam o vínculo com a destruição do mundo natural e a precariedade da vida dos homens. Contudo, há diferenças sensíveis no modo como se mobilizam os fragmentos e forma-se um conjunto nas peças teatrais de Hirsch e sua semelhança com a questão da devastação natural. A tópica da ruína, que aqui afirmo ser uma referência de leitura inescapável para Hirsch, sustenta-se em um movimento contrário às balizas formadoras da modernidade. Frente à experiência do tempo pautada no progresso, a ruína reinveste de sentido a devastação do mundo dos homens, os destroços e a circularidade infinda das ações humanas. Tanto na *Comédia* quanto na *Tragédia* os atores falam do alto de grandes blocos de isopor empilhados a esmo, como se falar de nós e da América Latina somente fosse possível do alto dos destroços e detritos deixados pelas ações humanas. Como se o processo histórico fazedor de ruína intensificasse sua força ao ser exposto aos paradoxos das ações do tempo. Como se pudéssemos reiterar a frase atribuída a Claude Lévi-Strauss: “O Brasil é o único lugar que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização”.

No que se refere à utilização do discurso histórico, Hirsch mobiliza autores e constrói sua peça colocando em questão o problema da verdade na representação histórica. Tendo como uma de suas principais inquietações o tema da violência trans-histórica e contemporânea na

América Latina, Hirsch sugere, em diversos momentos, que a História, de modo mais preciso o discurso histórico, pode ser concebido em modos alternativos ao esperado. Sobre a relação entre a peça *Puzzle* (2013) e *A tragédia latino-americana* (2016b) comenta: “O humor não é tão irônico, tão violento, e, portanto, não tão desagradável como em *Puzzle*” (HIRSCH, 2016d). Especialmente em *A tragédia latino-americana* a opção narrativa utilizada pelo diretor valoriza a construção de enredo na qual o discurso histórico e as ações dos personagens enfatizam muito mais a farsa do que a narrativa em um modo trágico para lidar com o tema da violência. Por exemplo, quando propõe a encenação da “Carta número 2”, de Reinaldo Moraes, utiliza seu intento da paródia com a carta de Pero Vaz de Caminha para os propósitos de escrever uma tragédia em tom de comédia, como o próprio diretor afirma. Em cena valoriza o encanto carnal presente na nova leitura da carta de Caminha, em que se dá destaque ao erótico, ao lúbrico, ao voluptuoso, ao lascivo. A inspiração com tom de piração dionisíaca relembra as opções do modernismo paulista com tonalidade oswaldiana. Transforma, ao longo da peça, a tonalidade recorrente da narração para falar dos dilemas gerados por um mundo mergulhado em violência dando forma a uma “tragédia cômica ou uma comédia trágica” (HIRSCH, 2016b).

O fato de terem sido pensadas em conjunto a *Tragédia* e a *Comédia* e como derivação de *Puzzle* (2013) torna seus impasses ricos para estudar a inatualidade da pergunta que abre o ensaio. Ninguém, em nenhum espaço de discussão atento que se preze, fica se perguntando sobre os contornos definitivos para uma ideia de América Latina; ao mesmo tempo, negar qualquer forma possível de contato entre a contiguidade territorial que alimenta o continente é negar a obviedade de compartilharmos contradições comuns. Não há uma saída definitiva nem resposta pacificadora para a pergunta. Ela se apresenta enquanto um jogo que não encontra visibilidade na rua somente, mas no espaço fechado da casa, nas contradições que alimentam a vida de todos.

Vamos ao teatro de Hirsch para entender o quanto nosso cotidiano está permeado por ele. A peça não é sobre a América Latina. A peça não é sobre a literatura latino-americana. A peça é sobre hoje. A peça é sobre o ordinário do mundo. A peça é sobre eu e você e, talvez, nós. Reconhecemo-nos nisso. No policial que zomba dos gays e drogados em *Puzzle* (d), por exemplo. A partir da sua adaptação do conto “A lei”, de André Sant’anna, presente no livro *Sexo e amizade*, há a valorização da

repetição e do uso da linguagem cotidiana como modo de dar forma ao cotidiano de violência, exclusão e discriminação social. No aturdimento diante de um diálogo que fala sobre a liberdade, mas nunca se resolve, como em muitos dos trechos de Pablo Palacio ou em seu “La doble y única mujer”. No consumo desenfreado da população e nas ficções que falam de tudo isso. A opção narrativa mais percebida nas leituras e encenações de fragmentos de Hirsch são aquelas que mais dialogam com a pura referencialidade do texto, o que o coloca como um excelente leitor ao perceber a forma romanesca replicando as formas e as estruturas sociais e, como diretor atento, enfatiza que é a própria forma, e não a matéria, que guarda relações de proximidade e homologia com o mundo social. A inquietude política do espetáculo rompe com qualquer possibilidade de resposta política doutrinária. Levanta dúvidas insolúveis que bloqueiam as respostas fáceis. Bane qualquer entendimento imediato do que se considera montagem teatral.

Não se trata, contudo, de que estejamos tendo uma percepção negativa e depressiva do presente. A persistência da ruína, a sobrevivência do ruinoso, destaca não um pessimismo ou a impossibilidade da mudança, mas a impermanência constitutiva do mundo. A variabilidade das coisas do mundo realça a sua riqueza, não sua pobreza. Desse modo, opto por enfatizar um fio argumentativo menos realçado na leitura dos autores aqui selecionados: a pervivência do ruinoso é um dos aspectos do trágico. Com Peter Szondi (2004) sabe-se que o trágico não ocorre apenas na tragédia. Em Hirsch, ele se encontra disperso tanto na *Tragédia* como na *Comédia*. Trata-se da ressonância da inescapável variabilidade das ações dos homens no mundo, de sua infinda perecibilidade e aguçar da morte. Uma demanda pelo arcaico em meio a essa montagem um tanto moderna; o requisito por uma pergunta pelo “ainda não” que abre outros horizontes possíveis. Não se trata de que não exista futuro, em tudo o que está sendo apresentado por Hirsch. Tudo isso que poderia ser descrito como uma visão exageradamente negativa não o é; apresentada de maneira polifônica, como um imenso caudal diverso de imagens, há um porvir querendo nascer. Não se trata do futuro apresentado pelas gerações latino-americanas de escritores em seu desejo de redenção. Sua seleção de autores não se coaduna a Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa com anseios por um futuro capaz de redimir o presente. Esperança alguma pode ser encontrada aqui. As cenas realistas são intercaladas por diálogos entre personagens e cenas

declamatórias em que o futuro nos surge imediatamente como bloqueio, impasse, ameaça. O futuro passa a ser uma versão alternativa tanto da solução esperançosa de uma esquerda voluntarista quanto de um futuro que emerge como a derivação lógica do presente tendendo à distopia. O anseio pelo futuro, na *Tragédia* e na *Comédia*, aparece como lampejo, figuração instável daquilo que apenas podemos rascunhar. A ausência de contornos definitivos não serve apenas para lidarmos com as falas que se referem ao presente, mas tratam também de qualquer possível futuro que, nas últimas cenas das peças, aparecem com imagens fortes e de modo sintomático. A cena final da *Tragédia* explicita um embate entre os humanos e os blocos de isopor em que a atriz Julia Lemmertz coloca os blocos de isopor em pé e, logo após, outro ator vem e os derruba; uma ação que reforça o sentido das ações humanas em um permanente movimento de construção e destruição. Uma cena estruturante para toda a peça e que ganha lapidação precisa quando Magali Biff interpreta o conto “A Nova Califórnia”, de Lima Barreto. Já na *Comédia*, a cena final reforça o sentido em um monólogo no qual a atriz Magali Biff reitera a falência do conhecimento como parte da falência da razão.

Há um questionamento profundo, por isso, dos personagens literários acerca de qualquer possível vir a ser. Em um primeiro instante, a peça reafirma a falência dos projetos de futuro idílicos característicos das Américas, mormente aqueles que apostavam na Natureza como cenário de uma narrativa a se desenrolar na valorização da grandeza de qualquer país, especialmente o Brasil. Entretanto, cabe considerar que não somente esse futuro grandioso está sendo posto em xeque, mas também qualquer forma de futuro está sendo questionada. A ênfase nos impasses do presente como escolha narrativa termina por destacar que, tomado como extrapolação lógica, nenhum futuro desse presente pode advir. A cena final em *A tragédia latino-americana*, iniciada com um personagem que coloca os pedaços de isopor em ordem e outro que os derruba e vice-versa e, logo depois, com dois atores que tentam escalar as montanhas de isopor para logo em seguida serem derrubados, sugere essa inconstância das ações humanas e a incapacidade de caminhar de modo linear e seguro. Tema recorrente de André Sant’anna, Pablo Katchadjian, o presente mergulhado em violência, ganância e consumo desenfreado parece um eco tardio de produções ficcionais que se propuseram a indagar, a princípio, a República e os desvãos da modernidade no século XXI.

Em *A tragédia latino-americana* e em *A comédia latino-americana* os fragmentos evocam a decadência da modernidade em seu projeto racional e obsessivo de controle do mundo. Especialmente em *A tragédia latino-americana*, a cena teatral enfatiza o quanto estamos diante da persistência da imagem da ruína na literatura latino-americana. Fragmentos, por si mesmos, já indicam a falência da totalidade, da tese, da completude de sentido instaurado no texto. O jogo permanente entre edificação e ruína, concluído na cena final da montagem teatral, suscita os inacabamentos constitutivos que nos compõem.

Ambas as peças negam a existência de uma narrativa coesa pautada em um enredo com a presença de um único personagem por meio do qual há o desenlace da história. As diversas partes coligadas colocam em ênfase as próprias obras ficcionais em seu jogo com a história do continente, o que gera no espectador uma sensação de repetição, exaustão e imobilidade. Todas são caleidoscópios de uma América Latina que pergunta por si mesma, sem deixar de se perguntar pelo mundo; que ri de si mesma, sem deixar de rir do outro; que é incoerente consigo, sem deixar de apresentar a lógica como falácia do outro. O dilema surge justamente em como mirar essa proposta fragmentária; verbos e conceitos estão sempre aquém de sua apresentação teatral, mas estão, ao mesmo tempo, além, em um porvir que faz com que a peça seja também um gentil convite aos textos dos quais se alimenta. Assim cumpre a função da melhor crítica como um convite aos textos aos quais se debruça; por isso instala todo o seu fazer em um aqui e agora e em um porvir. Talvez esse seja o modo correto de aproximação desse insubmisso conceito de América Latina e, portanto, de Brasil: a diferença como soma, a repetição como mudança, o retorno como mirada adiante.

Referências

Peças

HIRSCH, Felipe. *A comédia latino-americana*. [S.l.]: [s.n.], 2016a.

HIRSCH, Felipe. *A tragédia latino-americana*. [S.l.]: [s.n.], 2016b.

HIRSCH, Felipe. *Puzzle (d)*. [S.l.]: [s.n.], 2015.

Referências secundárias

AVELAR, Idelber. *Alegorias de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

BARRETO, Lima. A Nova Califórnia. In: BARRETO, Lima. *A Nova Califórnia e outros contos*. São Paulo: Editora Unesp, 2012. p. 11-23.

BARSANELLI, Maria Luísa. Felipe Hirsch investiga as raízes das contradições latino-americanas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 out. 2016. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1820480-felipe-hirsch-investiga-as-raizes-das-contradicoes-latino-americanas.shtml>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOLAÑO, Roberto. Sevilla me mata. In: _____. *Entre Paréntesis*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2004. p. 46-51.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Grisalha: poeira e poder do tempo*. Lisboa: Ymago Ensaios Breves, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HIRSCH, Felipe. Outra conversa. Entrevista concedida a Ruy Filho. In: HIRSCH, Felipe. *A comédia latino-americana*. [S.l.]: [s.n.], 2016c. Encarte.

HIRSCH, Felipe. Uma conversa. Entrevista concedida a Ruy Filho. In: HIRSCH, Felipe. *A tragédia latino-americana*. [S.l.]: [s.n.], 2016d. Encarte.

HUIDOBRO, Vicente. Altazor. In: _____. *Antología poética*. Santiago: Editorial Universitaria, 2004. Canto I. p. 73-77.

HUYSSSEN, Andreas. Nostalgia for Ruins. *Grey Room*, n. 23, p. 6-21. Spring 2006. Disponível em: <<http://museotamayo.org/uploads/publicaciones/HUYSSSEN-Nostalgia-for-Ruins.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

KATCHADJIAN, Pablo. *La cadena del desánimo*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2012.

LOWENTHAL, David. *The Past Is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

PALACIO, Pablo. La doble y única mujer. In: H. CORRAL, Wilfrido (org.) PALACIO, Pablo. *Obras completas*. Organización de Wilfrido H. Corral; Madri; Barcelona: ALLCA XX, 2000.

SANT'ANNA, André. *O Brasil é bom*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANT'ANNA, André. *Sexo e amizade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

**Teatro contemporâneo brasileiro: a narrativa como estratégia
ao real: *Batistério* e *O pão e a pedra***

***Brazilian contemporary theatre: narrative as strategy for the
real: Batistério and O pão e a pedra***

Martha Ribeiro

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

melloribeiro.uff@gmail.com

Resumo: O artigo em questão propõe refletir sobre o teatro contemporâneo brasileiro à luz de um salutar anacronismo com as formas teatrais denominadas pós-dramáticas (ou teatro performativo), que, desde o surgimento dos *happenings*, na segunda metade dos anos 1950, vêm conquistando particular protagonismo no cenário artístico mundial, tanto em relação aos estudos teóricos como na práxis. Enquanto o teatro performativo, influenciado pelas artes visuais e pela performance em seu sentido mais restrito, buscou uma linguagem que provocasse uma radical exposição do real, fazendo do teatro um evento de choque, com objetivos nitidamente antiteatrais, nossa dramaturgia nacional se manteve em grande parte aliada à forma dramática. Com o estudo de caso de dois espetáculos atuais, o paulista *O pão e a pedra*, da Companhia do Latão, e o carioca *Batistério*, constata-se que o jogo de cena e a fábula nunca abandonaram de forma radical nossos palcos. Nos exemplos citados, observa-se o uso de uma narrativa íntima que se opõe tanto a um realismo mais descritivo como também ao excesso de real que contamina a cena contemporânea, provocando desvios no real ao mesmo tempo que potencializa a cena da ilusão.

Palavras-chave: desvios do real; cena da ilusão; narrativas íntimas.

Abstract: This article proposes a reflection of the contemporary theatre in views of a healthy anachronism with the theatrical forms denominated post-dramatic (or the performative theatre) that, since the emergence of the happenings in the second half of the 50's, has been gaining particular prominence in the art's global stage; as much in relation to the theoretical studies as in praxis. While the performative theatre, influenced by the visual arts and by the performance in its most restrictive sense, searched for a language that provoked a radical exposition of the real, making the theatre a shocking event with clear anti-theatrical objectives, our national dramaturgy kept itself mostly allied to the dramatic form. With the case study of two current performances it was determined that scene play and the fable never abandoned our stages in a radical manner, from São Paulo *O pão e a pedra* by Companhia do Latão, and *Batistério* from Rio de Janeiro. In the examples mentioned, the use of an intimate narrative that opposes both to a more descriptive realism, as well as the excess of the real that contaminates the contemporary scene, causing deviations in the real at the same time the maximizes the illusion scene.

Keywords: deviations from the real; illusion scene; intimate narratives.

Recebido em: 8 de março de 2017.

Aprovado em: 19 de junho de 2017.

No ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada, de um teatro que nos desperte: nervos e coração.

Antonin Artaud

A cena teatral contemporânea brasileira, ainda que inicialmente em passos lentos, não ficou inerte às profundas mudanças que se desenrolaram na cena internacional após a segunda metade do século XX. As novidades trazidas com o surgimento dos *happenings* nas galerias de Nova York ao final dos anos 1950 foram responsáveis por uma nova maneira de se fazer e de se pensar o teatro. A novidade foi tanta que os teóricos e os artistas denominaram a cena teatral do período como “Novo

Teatro” – um híbrido entre teatro e performance. Esse novo teatro, que se originou principalmente nas artes visuais, sendo fundamentalmente um teatro visual,¹ radicalizou ainda mais a crítica aos pressupostos do drama, colocando inexoravelmente em crise a base na qual a arte teatral sempre esteve fundamentada: a relação mimética da obra artística com o real. Na cena internacional, destacam-se duas concepções de arte, diferentes em sua maneira de pensar a crise da mimese, que influenciaram, e que ainda influenciam, os caminhos do teatral ocidental: as de Antonin Artaud e Bertold Brecht. Enquanto Artaud buscou dar à arte uma autonomia radical em relação ao real, refutando o pressuposto de o teatro ser espelho do mundo, mera cópia; Brecht fez do seu teatro uma plataforma para o entendimento das relações sociais, colocando em cena o homem em situações artificiais para compreender de forma crítica seu real estar no mundo.² Nos anos 1970, com o desenvolvimento de uma arte performática (*happenings*, performances, *body art*, etc.), alguns grupos de vanguarda, como o Living Theatre, revolucionaram nossa imaginação cênica com propostas estéticas mais corporais e independentes do tradicional texto dramaturgício. Instaurava-se assim um novo conceito de cena, baseado numa estética da impermanência, mais fluida e corpórea. Ou seja, preservava-se o caráter singular, espontâneo e imediato da experiência

¹ A respeito de o *happening* ser exclusivamente visual, discorda Michael Kirby (1968, p. 13, tradução minha): “Eles possuem materiais auditivos e alguns até mesmo usaram como recurso efeitos olfativos. Enfatizar seu caráter visual dominante, como de fato se deve, ao final não é tão importante assim, se se pensa que a ‘visão’ dominou grande parte do teatro tradicional” (“*Essi contengono materiali auditivo e alcuni hanno perfino fatto ricorso ad effetti olfattivi. Sottolineare il loro prevalente carattere visuale, come è giusto, non è del resto importante, se si pensa che la ‘visione’ ha dominato gran parte del teatro tradizionale*”).

² Sobre o teatro brechtiano, avalia Hans-Thies Lehmann (1999, p. 51, grifos do autor), teórico do pós-dramático: “O que Brecht realizou não pode mais ser entendido como contraponto revolucionário à tradição. A partir da perspectiva do desenvolvimento mais recente, fica cada vez mais claro que na teoria do teatro épico havia *uma renovação e um aperfeiçoamento da dramaturgia clássica*. Na teoria de Brecht se aloja uma tese extremamente tradicionalista: o *enredo* continuou sendo para ele o alfa e o ômega do teatro. Ocorre que a partir do enredo não se pode compreender a parte decisiva do novo teatro dos anos 1960 até os anos 1990, nem mesmo a forma *textual* assumida pela literatura teatral (Beckett, Handke, Strauss, Müller...). O teatro pós-dramático é um teatro pós-brechtiano”.

cênica performativa em oposição ao teatro representativo. O Living Theatre, que tem em Antonin Artaud seu pai espiritual, sempre buscou em seus espetáculos uma linguagem experimental, corporal e independente da dramaturgia, que restituísse ao teatro sua essência: ser uma arte viva (para os reformadores e revolucionários do período, o teatro da representação ou do drama significava uma degenerescência do teatro). Para Artaud, o teatro deveria abandonar sua submissão à autoridade do texto e aprender a falar sua própria língua. Leia-se, deixar de servir ao texto literário, não se permitindo mais produzir semelhanças com a realidade cotidiana, para enfim entrar definitivamente em sua realidade mágica, cruel, despertando emoções primordiais, ferozes, que não se deixariam abater pela objetividade psicológica e sintética do drama.

Essa nova cena foi responsável por uma revolução no campo das artes cênicas, abrindo o caminho para o teatro da performance, contribuindo de modo significativo para o borrar das fronteiras entre arte e vida, arte e não arte. Essa revolução performativa emerge em um momento histórico de esvaziamento do sentido profundo das coisas, num momento em que vivenciamos a perda da aura das grandes narrativas, refletindo o estado de desorientação experimentado pelo homem contemporâneo. Esse abandono da fábula e da síntese dramática, e, conseqüentemente, essa perda de intensidade mítica, gerou uma nostalgia do poder encantatório do teatro. Na tentativa de recuperação de seu poder (ou essência), grupos e encenadores começam a investir numa linguagem que fosse própria ao teatro, para libertá-lo desse real apodrecido, uma linguagem que fosse tributária do sonho (como preconizado por Artaud), centralizando suas experimentações no corpo do ator (como fez o Living Theatre). Paralelo ao teatro do corpo, da improvisação livre e com poucos recursos, outras formas de experiência vão buscar também recuperar ao teatro seu poder encantatório, investindo na capacidade material dos recursos midiáticos – como luz, cor, som, imagens virtuais –, mergulhando a cena numa proposta intermediática. Quando refletimos a respeito dos espetáculos de Robert Wilson, pensamos nas suas experiências teatrais performativas enquanto construção de uma dramaturgia de imagens, isto é, de uma dramaturgia feita de acumulações, contaminações e ruínas de matrizes cênicas, catalisadas em uma nova escritura denominada “paisagens ótico-sonoras”.³ É possível diagnosticar essa prática espetacular acumulativa

³ Cf. artigo de minha autoria: “Letter to a man: Nijinsky e Baryshnikov, a dança à l’envers na paisagem ótico-sonora de Robert Wilson”. *Sala Preta*, São Paulo, v. 15, n. 2, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/HpxEV8>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

como uma nova categoria estética que, ultrapassado o velho paradigma Teatro=Drama, institui um híbrido entre teatro e performance, no qual cada elemento de cena, em sua autonomia, pode afetar ou incidir sobre o outro, de forma inesperada, contrariando a totalidade narrativa exigida pela fábula, porém, sem deixar de ser teatro.

Para além desses exemplos, que ainda guardam o fantasma da ilusão, uma nova dinâmica comunicativa se estabeleceu em algumas práticas do teatro performativo, bem mais radical em sua crítica ao drama: o antiteatro. Expurgando do teatro tudo que lhe faz o nome, o palco, o personagem, a fábula, o texto se institui como uma anticena que almeja se assemelhar com nossas vidas desprovidas de ilusão, oferecendo, por intensificação do real, um real vazio e extático.⁴ Eliminando do palco a ilusão, o teatro se vê substituído por esda anticena, que se quer cada vez mais real, hiper-real, com uma clara orientação para a eliminação de todo segredo, de toda ausência, do jogo entre mostrar e esconder, próprios ao teatral. Mas não iremos passar em revista toda a imensa história crítica e teórica do teatro das vanguardas e de seu posterior amadurecimento, culminando no que se denomina atualmente como teatro performativo. Nosso interesse neste artigo se volta para a produção dramática brasileira mais recente, reivindicando em nossas análises uma nova e surpreendente virada nos termos: a atual crise do performativo no teatro, entendendo o performativo aqui em sua vertente mais extrema: à estética do choque. Se o termo “performance” ganhou um lugar de destaque no panorama do pensamento crítico e do fazer teatral, o que se refletiu inclusive no mais importante festival de teatro do mundo, o Festival d’Avignon, que em 2010 situou sua programação “entre o teatro e a performance”,⁵ o que se percebe hoje é um crescente mal-estar

⁴ Como exemplo, a performance *Accidens*, de Rodrigo Garcia, e que o performer sacrifica lentamente uma lagosta antes de a grelhar, acompanhado por uma garrafa de vinho.

⁵ “Daremos ênfase aos autores que escrevem hoje para os palcos. Eles usam a linguagem das palavras, dos corpos, às vezes da música, buscando formas entre o teatro e a performance, e, através de sua dor, raiva ou ternura, falam ao nosso tempo” (“*Nous ferons une large place aux auteurs qui écrivent aujourd’hui pour les plateaux. Ils utilisent le langage des mots, des corps, parfois de la musique, cherchant des formes entre théâtre et performance, et, à travers leur douleur, colère ou tendresse, disent notre époque*”) (Hortense Archambault e Vincent Baudriller). Consultar o editorial do programa do Festival d’Avignon de 2010. Disponível em: <<https://goo.gl/pVXsVh>>. Acesso em: 25 fev. 2017. Tradução minha.

no uso do termo, especialmente na França – conforme diagnóstico de Joseph Danan. Para o autor, o termo “teatro pós-dramático” (ou “teatro performativo”, como prefere Josette Fèral), utilizado há mais de 10 anos por Hans-Thies Lehmann como uma espécie de guarda-chuva para agrupar as práticas cênicas que se descolam do modelo de criação a dois tempos – a obra dramática e sua encenação –, seria já ultrapassado em relação à cena atual, completamente distanciada do antigo paradigma hierárquico do texto *a priori*. E pela hipótese aventada por Danan (e concordamos com ele), o teatro contemporâneo continua produzindo, dentro de sua estrutura emancipada, novas formas de dramaticidade, isto é, novas formas de contar histórias (ainda que não sejam mais lineares ou organizadas em um quadro,⁶ apostando num formato mais disjuntivo, com diferentes pontos de vista, ou mesmo mais visuais ou plásticas). O autor continua a chamar essas formas de teatro, mesmo “contra ventos e mares” (DANAN, 2013, p. 28, 29).

Tratamos de dois exemplos da cena brasileira contemporânea que em primeiro lugar se afastam do modelo tradicional de criação a dois tempos. Mais do que encenadores ou autores separados em suas funções, esses dois exemplos trazem ao palco criadores cênicos. Tanto João Cícero, de *Batistério*, como Sérgio de Carvalho, de *O pão e a pedra* (da Companhia do Latão) são criadores do espetáculo em seu conjunto. Em segundo lugar, os exemplos tratam de um teatro fundamentalmente narrativo, num jogo entre o dramático e o épico que provoca um desvio no drama tradicional, sem contudo romper com a fábula.⁷ Construídos a partir de uma narrativa íntima ficcional (ou não), que freia o real, os exemplos citados rompem com o encadeamento orgânico das ações, realizando saltos temporais: “forma híbrida, rapsódica do teatro, aberta tanto ao eu quanto ao mundo que eu gostaria de me interrogar”

⁶ Denis Diderot, importante teórico do drama, no século XVIII comparou o teatro ao quadro pictórico, dizendo que se o quadro bem-composto implicava numa divisão regulada do espaço segundo as leis de composição pictórica, de modo a estabelecer um único ponto de vista, a mesma lógica serviria à cena, que, apesar de fictícia e de desenvolver no espaço ações gestuais e narrativas simultâneas, seria capaz de provocar, com o bom uso das leis de composição do quadro, um efeito de realidade sobre o espectador. Diderot estabelece assim uma ligação necessária entre quadro e ação dramática para a criação do pacto ficcional. Cf. “Composition, en peinture”.

⁷ Para um maior aprofundamento, consultar Sarrazac (2013).

(SARRAZAC, 2013, p. 128). Ambos os espetáculos não se interessam em presentificar o real ou os fatos históricos (ainda que o espetáculo *O pão e a pedra* construa sua dramaturgia em torno da greve dos metalúrgicos do ABC, deflagrada em 1979⁸), como também não estilham a narrativa, se contrapondo ao projeto pós-dramático. Sem rejeitar a teatralidade, a cena da ilusão, os espetáculos apontam não para o real, mas para um efeito de realidade (a cena da ilusão), sugerindo como estratégia para o extermínio da cena (invadida pelo hiper-real) a estratégia do desvio. O desvio reivindica a representação ou o que restou da memória das formas e, contrariamente ao desencanto do hiper-real, apostam novamente na matriz teatral: personagens, diálogos, situações dramáticas, etc. O uso de uma narrativa íntima como estratégia ao excesso de real, observado, entre outros exemplos, nesses dois recentes espetáculos brasileiros, responde criticamente, em certo sentido, à principal característica do século XX, apontada por Alain Badiou: a paixão pelo real.⁹ Mas em que sentido falamos em realidade e em real, tomando como exemplo um teatro não partidário do desconstrutivismo do teatro performativo em sua gulodice de expor em potência máxima o real?

Conforme analisa Jean Baudrillard (1997), no pós-moderno, o questionamento radical da realidade teve como consequência a “desaparição do real”. Esse “assassinato do real”, engendrado por uma espécie de sobre-exposição do real, aniquiladora de todo mistério, enigma, ilusão, ambiguidade e alteridade, é assim definido por Baudrillard (2001, p. 29): “quando se está na obscenidade, não há mais cena, jogo, o distanciamento do olhar se extingue. [...] a definição de obscenidade seria, pois, a de tornar real, absolutamente real, alguma coisa que até então era metafórica ou tinha uma dimensão metafórica”. O filósofo vai constatar que a extrema exposição do real foi a maneira que a arte

⁸ “A greve de 1979 foi a segunda do ciclo de grandes greves dos metalúrgicos do ABC, iniciado no ano anterior. Essa movimentação é herdeira de agitações ocorridas durante toda a década de 1970, que delinearão o que se chama hoje ‘novo sindicalismo’. As greves de 1978, disparadas pela paralização dos ferramenteiros da Scania, expandiram-se para as demais fábricas a partir da organização dos próprios operários, notadamente os mais qualificados. Diferentemente, em 1979, desponta o protagonismo do sindicato como aglutinador dos trabalhadores e a greve é organizada para ocorrer fora das fábricas”. Texto extraído do programa do espetáculo *O pão e a pedra*. Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br/site/>>. Acesso em: 26 fev. 2017.

⁹ Cf. BADIOU, Alain *Le Siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

encontrou para sair de si mesma, negar a si mesma, mas quanto mais ela investe nesta direção, “mais ela se hiper-realiza, mas ela se transcende em sua essência vazia” (BAUDRILLARD, 1996, p. 9). A consequência dessa redundância do real para o teatro e a ilusão cênica será a perda da imaginação, a perda da cena da ilusão:

Pegamos o teatro na armadilha da representação. A partir do século XVIII, ele se encarrega do “real”, a cena se afasta da simulação maquínica e da metafísica da ilusão e é a forma naturalista que vence. A cena troca os prestígios da metamorfose [ex. teatro barroco] pelo charme discreto da transcendência. É a era crítica do teatro que começa, contemporânea dos antagonismos sociais, dos conflitos psicológicos, da era crítica do real em geral (BAUDRILLARD, 1996, p. 55).

Segundo o filósofo, o real desaparece no momento em que tudo se torna real, no momento em que nada mais existe como ideia, sonho ou fantasia. É nesse momento que tudo se torna um simulacro de si mesmo: no mundo pós-moderno, responsável por um questionamento radical da realidade e de sua natureza de construção, não há uma comunicação, e sim uma “contaminação de tipo virótico” (BAUDRILLARD, 2001, p. 31), em que tudo passa de um para o outro sem mediação, imediatamente, sem distância, sem encanto, sem troca, sem canibalismo. E continua o pensador: “há, por um lado, uma arte capaz de inventar uma outra cena, que não a real, uma outra regra do jogo e, por outro lado, uma arte realista, que caiu em uma espécie de obscenidade, tornando-se descritiva, objetiva ou simples reflexo da decomposição – da fractalização do mundo” (BAUDRILLARD, 2001, p. 31). Segundo Hal Foster, no livro *O retorno do real*, ao final do século XX houve uma mudança em relação à conceituação tradicional do real: uma passagem do real enquanto *efeito de representação* para o entendimento do real enquanto um *evento de trauma* (FOSTER, 2014, p. 141). Foster percebe, nas artes e na cultura contemporâneas, uma manifestação da modernidade como uma experiência traumática da história. Nessa mudança de foco sobre o entendimento do real, a obra se torna referencial ou “real” na medida em que consegue provocar efeitos parecidos ou idênticos aos encontros chocantes do sujeito com a realidade. “Segundo Foster, a modernidade partiu de uma experiência fundamental de *choque*, o choque perceptivo

da mudança, da velocidade, da desagregação e da alienação assim como denunciado já por Baudelaire na sua análise da vida moderna das grandes cidades” (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 82). Como analisa Karl Erik Schollhammer, são muitos os exemplos; desde a arte conceitual à explosão dos *reality shows*, o que se viu foi uma exploração e um transbordamento nas artes de imagens de choque, instantâneos de uma vida concreta com a finalidade de provocar efeitos imediatos. A forma do desvio do real passa necessariamente por um alargamento do efeito de representação, isto é, do drama, em uma dimensão que não é mais privada, como foi no drama burguês, mas íntima. São os relatos íntimos que promovem o desvio do real, que promovem essa nova cena da ilusão.

Em relação ao teatro brasileiro, os especialistas vão ser unânimes em afirmar o texto teatral *O rei da vela*, de Oswald de Andrade (1937), como fundador de uma nova dramaturgia no Brasil. Para Sábado Magaldi (2003, p. 7), “o texto representou o exemplo inaugural de um teatro concebido segundo os princípios do modernismo; ao invés de uma análise rósea da realidade nacional, ele propõe uma visão desmistificadora do país”. Já do ponto de vista da encenação, o início da modernidade do teatro brasileiro foi com *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, com direção de Ziembinski e cenografia de Santa Rosa. Mas como *O rei da vela* só subiu aos palcos em 1967, com encenação de José Celso Martinez para o Teatro Oficina, os estudiosos do teatro brasileiro reconhecem em *Vestido de noiva* o marco de nossa maturidade artística, determinante para o fim do “atraso teatral” brasileiro, ainda moldado pelo espectro do “grande ator” (herança do século XIX que perdurou até os anos 1930). Para Magaldi (1996), a consolidação do dramaturgo brasileiro só veio mesmo em 1958, quando o Teatro de Arena de São Paulo lançou *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. O florescimento dessa dramaturgia social, e mais engajada com os problemas do operariado brasileiro, que se seguiu com *Pedreira das almas* (1958) e *Vereda da salvação* (1964), de Jorge Andrade; *Gimba* (1959), de Gianfrancesco Guarnieri; *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho (1959); *O pagador de promessas* (1960), de Dias Gomes; *A revolução na América do Sul*, de Augusto Boal (1960), entre outras, vai sofrer um forte revés no decorrer de nossa história política, uma interferência externa ao universo teatral que termina por definir uma grande mudança de linguagem, e dos rumos, da literatura dramática brasileira: o golpe militar de 1964, responsável, entre outras coisas, por instaurar nos palcos brasileiros a

censura. Com o Ato Institucional n. 5, em 13 de dezembro de 1968, os dramaturgos foram obrigados a usar o recurso linguístico da metáfora como estratégia para escapar à censura e à perseguição política. Neste brevíssimo panorama da história de nossa dramaturgia fica claro o quanto o teatro brasileiro se manteve em extremo anacronismo em relação ao teatro mundial. Enquanto tentávamos solidificar uma dramaturgia moderna nacional, nos Estados Unidos e na Europa já se começava um novo capítulo para o teatro, influenciado pelos escritos de Artaud e de Brecht e posteriormente pelas artes performativas, que promoveram a desconstrução dessa mesma dramaturgia que ainda estamos construindo.

Um estudo mais aprofundado sobre a história do nosso moderno teatro nacional, de forma paralela aos processos criativos e revolucionários que impulsionaram as mudanças no teatro internacional, será capaz de analisar melhor as linhas condutoras de nossa particular realidade teatral, mas esse não é o caso aqui. O que arriscamos como hipótese, levando em consideração os exemplos citados, formadores de nosso teatro (Oswald, Nelson e a dramaturgia do Arena), somados aos estudos de caso aqui propostos (*Batistério* e *O pão e pedra*), é que nossa dramaturgia atual não se estrutura nem pelo caminho de uma extrema exposição do real nem se fundamenta nos princípios da verossimilhança aristotélica, de separação entre a história e a ficção, para a criação de uma linguagem dramática crível. Menos ainda somos devedores das teorias do quadro de Diderot, que, contrário à noção de verossimilhança, outorgou ao teatro a função de imitar o real. Por nunca abandonarmos a forma dramática poderíamos nos chamar de conservadores, mas não concordamos com o adjetivo, pois se nosso teatro nunca voltou as costas para a representação realista (que não constitui uma simples cópia do real), também não ignorou a extravagância da representação, do teatro-festa, dos artificios, do exagero, das máscaras, dos corpos reluzentes (basta pensar no teatro barroco de Zé Celso). Também não fomos vanguarda, pois nosso teatro não chegou a ultrapassar o espelho, apostando nas formas do antiteatro, apoiando-se no radical questionamento do real para se render ao hiper-real. O fato é que nosso teatro nunca abandonou a representação, a estratégia das aparências, a ilusão cênica. Não fomos contaminados pela expressão do *happening* e seu furor pelo real, não abolimos o espetáculo, conservamos a separação entre palco e plateia. Nosso teatro não viveu essa transparência do real, sua redundância, não se acreditou na expressão livre enquanto portadora do vivo e não se acreditou na ideia de abolição do ator nem do texto. Nós

não implodimos a ilusão cênica, não explodimos a cena da ilusão e não parece que sentimos falta de ter participado dessa revolução. Desejamos a catarse das paixões aristotélicas, queremos preservar o encantamento do mundo, apesar de toda sua loucura.

Nosso teatro não se contaminou por esse excesso de superexposição do real, continuamos, ao contrário, desviando-nos do real. Contemporaneamente, nossa principal estratégia para o desvio é a intrusão na fábula, na história, de relatos de intimidade. E o que é o desvio? O olhar transversal, a visão indireta, é a estratégia do escritor realista moderno, observa Jean-Pierre Sarrazac, que não imita o real, mas o desnaturaliza, libertando a criação teatral do julgamento do real: “esse ‘agenciamento de situações caricaturais’ ou ‘experimentais’, essa ‘deformação que informa’ de que fala Anders a respeito das parábolas kafkiana ou brechtiana, constitui de fato uma boa abordagem do desvio”; e completa: “a arte do desvio não deixa de se relacionar com o distanciamento brechtiano: afastar-se da realidade, considerá-la instalando-se a distância e de um ponto de vista estrangeiro a fim de melhor reconhecê-la” (SARRAZAC, 2012, p. 65). Tanto *Batistério* como *O pão e a pedra* mantêm um olhar transversal para o real, não se entregando a essa contemporânea hipervisibilidade, articulando em sua dramaturgia o íntimo com o artifício ou com a história, ao mesmo tempo que fratura a fábula aristotélica. Enquanto os dramaturgos do drama burguês, na busca de fazer falar a verdade no teatro, fizeram o privado invadir os palcos, com descrições supostamente objetivas e científicas da realidade, terminando por manipular o real, contemporaneamente a dimensão da intimidade, em sua deformação do real, faz do palco um lugar privilegiado para a troca de experiências pessoais. As confissões de um determinado sujeito, que pode ser o personagem, o autor ou os atores, ou todos eles, tornam-nos imediatamente cúmplices, confidentes de uma intimidade exposta, que nos afeta. Essa dramaturgia testemunhal, construída por relatos de intimidade, extraídos da memória e da experiência dos sujeitos reais ou ficcionais envolvidos na ação, imprime um esforço de superação da anestesia causada por uma exposição contínua de choques, da insensibilidade diante da banalização do real; o que não significa dizer que entramos numa era de retorno à monumentalização do sujeito, ao contrário, o sujeito continua sendo desafiado em sua integridade e relação com o real.¹⁰ Essa escritura íntima imprime um sentido para a cena que vai além do simples

¹⁰ “[...] confiar pura e simplesmente ao imediato sensível, aos sentimentos, à emoção e ao encontro acaba na realidade por consolidar não, dessa vez, o regime acadêmico

reflexo da decomposição do mundo. Um sentido que emana justamente do desejo desses autores de expressar, de narrar a experiência memorial de um determinado sujeito frente ao mundo que o confronta, criando assim uma outra cena, um outro jogo, que reproduz em nós, espectadores, uma coparticipação corpórea e afetiva.

No programa do espetáculo *O pão e a pedra*, da Companhia do Latão, com dramaturgia e direção de Sérgio de Carvalho, podemos constatar que a construção do espetáculo, que parte do estudo de um fato histórico, as greves do ABC paulista de 1979, mas que se viu atravessada pelos acontecimentos políticos nacionais que levaram a presidente Dilma Rousseff a sofrer *impeachment*, “desobedeceu” ao distanciamento brechtiano e foi afetada pela angústia de seus integrantes. O processo de criação coletiva, com a participação afetiva de todos os seus integrantes (conforme declarado no programa da peça), sofreu inexoravelmente metamorfoses em função do choque de um cotidiano atual que invadiu a sala de ensaio e que se projetou de forma emocional na cena:

Como criar nos primeiros meses de 2016 um espetáculo sobre as greves do ABC paulista de 1979? Como representar criticamente o início de uma sequência política que parecia estar agonizando na rua e nos tribunais? O cotidiano se tornava tão invasivo que qualquer pretensão de separação entre o real e a arte teria sido imediatamente varrida por nossas angústias ao abrir um jornal. Enquanto, em cena, sindicalistas enfrentavam a repressão, víamos um ex-sindicalista ser levado a depor por um verdadeiro exército policial. Como dar conta tanto dos sonhos não realizados naquelas greves, de suas possibilidades negadas e reprimidas, como da beleza daquilo que foi uma luta fundadora do Brasil que conhecemos?

[...] esse espetáculo de teatro – sobre impasses e esperanças de um grupo de trabalhadores no ano de 1979 – também testemunha algo do sentimento de pessoas que no ano de 2016 se desdobraram para seguir adiante em seu esforço de dramaturgia coletiva. Também nós tivemos que participar de atos de rua, ensaiar coros, gritar, assinar manifestos – na tentativa algo desesperançada de nos opormos a um

ou pretensamente científico de um saber sobre o real, mas pura e simplesmente aquilo que ‘real’ quer dizer nas opiniões dominantes” (BADIOU, 2017, p. 15).

episódio injusto da história brasileira, e algo utópica de procurarmos semear, dentro do campo em que nos cabe, um tempo diferente.¹¹

A dimensão íntima e exposta dos criadores atravessa os eventos históricos do passado, reduz a distância crítica e instaura em nós, espectadores, a empatia, isto é, uma identificação imediata, corpórea e emocional que alimenta a cena da ilusão, que, como salienta Baudrillard (1996, p. 63), sempre foi responsável por colocar um freio no real, mantendo o real e o racional em linhas paralelas, em convergência infinita. *O pão e a pedra*, que se contrói a partir de uma cronologia histórica fabulesca, atravessada pela afetividade de seus criadores, toma uma via oposta à estética do choque, do hiper-real ou do trauma, adensando o jogo com o real pela via da teatralidade, preservando a ilusão. O espetáculo mantém a teatralidade de forma fulgurante na personagem Joana Paixão, da atriz Helena Albergaria, que no uso de um estratagema para driblar o poder masculino, traveste-se de homem, traçando um bigode com um lápis, para enfim ascender a espaços e salários negados à mulher. Ocorre um nítido recuo em relação ao borrar das fronteiras entre a arte e o real, preconizado pela estética do performativo: aqui a dimensão teatral, como o risco do lápis simulando um bigode, em sua plena dessemelhança com o real, provoca conscientemente uma deformação do real pelo artifício. Constrói-se uma situação artificial para melhor entendermos a dimensão do real, mas sempre pela via do jogo, da cena da ilusão, preservando o pacto teatral com os espectadores. O escritor e espectador Ivan Martins escreve em sua página do Facebook suas impressões sobre o espetáculo, que corroboram nossa hipótese em relação à manutenção da fábula em grande parte de nossa dramaturgia nacional: “Em 2015, quando ‘O pão e a pedra’ estava sendo construída [...], o Brasil vivia as manifestações e manobras que levariam à queda da presidente Dilma Rousseff. As emoções desse momento terrível escorrem para dentro do espetáculo e compõem o seu núcleo afetivo”; e completa: “Eu achei a peça linda, porque vivi esses momentos e me reconheci neles. Mas havia gente muito jovem na plateia que parecia tão ou mais emocionada do que eu”.¹² Sobre a arte do desvio e sua obrigatoriedade de distanciamento analisa Sarrazac (2012, p. 76, 77): “A problemática do desvio, ou seja, do regresso da ficção à realidade, deixa

¹¹ Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br/site/>>. Acesso em: 26 fev. 2017.

¹² Disponível em: <<https://goo.gl/d1oD45>>. Acesso em: 26 fev. 2017.

para trás a mitologia do ‘recuo’ que um autor, uma obra, deveriam assumir, com o único objectivo de preservar a ilusão do espectador, relativamente à realidade. *O pão e a pedra* acumula os escombros de formas cênicas diversas entre si – épico, drama, formalismo, máscara, simbolismo, vídeo arte, documento, dança, etc. – a partir de uma dimensão íntima, afetiva, própria a seus integrantes, capaz de criar entre os espectadores e os atores uma comunidade feita de afetos, uma comunidade do sensível, transbordando de teatralidade o palco contra o terror do real. No final do espetáculo, ficamos em suspenso, como não poderia ser diferente em uma narrativa íntima, quanto ao futuro de nossa realidade.

Quanto a *Batistério*, com dramaturgia e direção de João Cícero, ainda que o programa da peça não indique claramente uma apropriação de narrativas de intimidade, em conversa informal com o autor e diretor do espetáculo, fica patente a presença da dimensão íntima no texto. Tal dimensão proporciona um desvio exemplar no material dramático que lhe serviu de fonte, a peça *Rosmersholm*, do dramaturgo Henrik Ibsen, escrita em 1886. Declara o autor em resposta à pergunta sobre a existência ou não de material biográfico em *Batistério*:

Do ponto de vista dos acontecimentos não tem. Do ponto de vista de ser uma espécie de abandono meu daquela herança teológica e religiosa sim, pois fui criado nesse ambiente religioso da Igreja Batista. Mas o meu pai não me criou. Ele era PM. Quem me criou foi meu avô, que era um homem bom e pastor da Igreja Batista. De algum modo é meu abandono da própria religião.

No programa da peça fica desenhado pelo autor:

[...] a obra percorre o jogo de poder e de dominação sexual de um personagem, o Pastor de uma missão filantrópica que cura dependentes químicos de seus vícios, mas não cura a si próprio. A peça exhibe um caso bem comum e corriqueiro: o altruísmo salvacionista inconsciente do próprio “eu” e de suas perversões. Quem nunca esqueceu de seus vícios moralizando o dos outros? O desejo de escrever a peça partiu de um curso ministrado por mim, no qual eu li *Rosmersholm* de Henrik Ibsen e tomei contato com os escritos de Sigmund Freud sobre a obra do dramaturgo norueguês. O desafio era projetar uma leitura daquela peça – não uma adaptação, mas uma espécie de

estudo dramaturgico – para o contexto neopentecostal brasileiro, a partir de experiências minhas e de casos surgidos na imprensa que constantemente se repetem.¹³

O espetáculo, realizado com quatro atores,¹⁴ não tem a pretensão de ser fiel ao enredo proposto por Ibsen para *Rosmersholm*. Inspirado na temática ibseniana, conforme declara seu autor e diretor, *Batistério* cria novas situações dramáticas, deixando ver o que na peça de Ibsen permanece velado ou apenas sussurrado em uma promessa de amor não carnal: a sexualidade predatória. Se em *Rosmersholm* é possível verificar uma certa ambiguidade entre o amor não carnal e a paixão sexual,¹⁵ em *Batistério* essa ambiguidade desaparece completamente: não há nenhum amor velado no texto, apenas o sexo predatório declarado e o terror. Se na peça de Ibsen vemos um Rosmer habituado a controlar seus instintos, com João Cícero, o Pastor Jacó, personagem de Ricardo Ricco Lima, move-se guiado pela exacerbação obscena de seus instintos. Sem freios, o Pastor Jacó faz de Hilda, personagem da atriz Laura Nilsen, a cloaca para o jorro de seus desejos carnis. Foi roubado de Hilda seu poder de criar ilusão, só lhe resta o horror de estar em sua realidade transparente. Hilda se torna refém, uma morta-viva em suspenso por tempo indeterminado. Sobre o refém, esclarece Baudrilard (1996, p. 31): “o refém, ele próprio, não arrisca mais nada, está perfeitamente

¹³ O programa foi entregue durante a apresentação do espetáculo no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, no dia 19 de fevereiro de 2017.

¹⁴ Ana Paula Novellino, Evandro Manchini, Laura Nielsen e Ricardo Ricco Lima dão vida ao texto escrito e dirigido por João Cícero, que informa no programa do espetáculo sua conexão criativa com os atores, declarando: “Eu escrevi o texto já pensando em Ana Paula Noveleiro e Evandro Manchini, amigos talentosos (são também autores do projeto)”.

¹⁵ Sobre o encontro entre Rebecca e Rosmer, o crítico italiano Scipio Slataper, em 1916, sentencia: “Ela se apaixona por ele perdidamente. Quer possuí-lo com a tenacidade indecorosa da paixão carnal que não liga para os obstáculos” (“*s’innamora di lui brutalmente. Vuol averlo, con la tenacia indeprecabile della passione carnale che non gira gli ostacoli*”). Roberto Alonge, sempre agudo em suas reflexões, recupera a crítica para afirmar que, embora possa parecer que o motor das ações de *Rosmersholm* seja a paixão desenfreada de Rebecca por Rosmer, “Ibsen não é poeta das paixões amorosas” (“*Ibsen non è il poeta delle passioni amorse*”), permanecendo obscura a questão carnal, decantada numa espécie de amor doentio. Cf. ALONGE, Roberto. La passione dei sensi nel “Rosmersholm” di Ibsen. Disponível em: <<https://goo.gl/oiH6yY>>. Acesso em: 28 fev. 2017. Tradução minha.

acobertado, foi tirado do próprio destino”. Não há pulsões secretas nos personagens de *Batistério*, todos estão presos na evidência reluzente do hiper-real. Aliás, não há nenhum segredo entre eles, não há dobra, essa é a fatalidade que os une. Rute, a mulher do Pastor, personagem de Ana Paula Novellino, sobrevivente de um suicídio malsucedido, perdeu bem mais que a capacidade de andar. Vazia, desencantada do mundo, ela vive também na redundância do real, na prisão de sua própria semelhança, sem duplo, sem nenhuma imagem, resta-lhe apenas ela mesma. Davi (Evandro Manchini), o filho pródigo e estrangeiro, pois criado longe, parece-nos o portador de uma possibilidade de freio a esse excesso de real, uma saída para essa hipervisibilidade das coisas. Com a presença de Davi se restitui naquele ambiente o segredo, o enigma, a leveza de tudo que se furta à visão: “se todos os enigmas forem resolvidos, as estrelas se apagarão. Se todo segredo for devolvido ao visível, à evidência obscena, se toda ilusão for devolvida à transparência, então o céu se tornará indiferente à terra” (BRAUDRILLARD, 1996, p. 49).

Ao final do espetáculo, Evandro Manchini lê uma carta endereçada ao Pastor (pai biológico de Davi); constata-se o claro uso de uma narrativa íntima, uma espécie de “acerto de contas” do próprio João Cícero com sua história. Segue um pequeno fragmento:

Um dia... Não sei explicar o porquê. Eu vi num muro escrito o nome PAI. Por que me importava ainda com esse nome? Vim aqui pra entender o que eu sinto por vocês. Eu imagino que, no fundo, o senhor me ama. Mas eu não posso retribuir. Não do modo como o senhor aprendeu a amar. Eu até pensei que podia ter te dado um soco e gritado “Pai, eu te amo!” “Olhe para mim, meu pai!” Mas não quero isso de jeito nenhum. Seria só uma mentira emocional. Ridícula. Desnecessária! Prefiro me despedir e te dizer: não me espere novamente. Pode ser que eu volte. Mas, por favor, não tenha expectativas quanto a minha reaproximação e a minha salvação. E também não se sinta culpado. Não te perdoo porque já te abandonei. *Te entreguei a você mesmo.* E está tudo certo.¹⁶

Batistério não é um drama familiar, com viés naturalista, descritivo, desenvolvido a partir de um desgastado triângulo amoroso

¹⁶ O texto de *Batistério* foi gentilmente encaminhado pelo autor para o arquivo pessoal da pesquisadora. Grifo nosso.

burguês; não há amor nem família em *Batistério*. O texto, resultado de uma antropofagia nacional que se alimenta das ruínas do drama e do épico, abre um espaço na dimensão teatral para a dimensão íntima (do autor?), que reduz a distância inerente ao épico, ao mesmo tempo que atravessa o universo desencantado dos personagens do drama, propondo-nos como saída a essa precipitação do real a restituição da ilusão, do imaginário. A carta lida em cena pelo filho, libertando-se do destino biológico de ter um pai, liberta-o da arbitrariedade do real, de um real já morto que nos rouba desde o nascimento. A carta nos diz sobre a possibilidade de um outro começo, de um novo nascimento, fala-nos da possibilidade de escapar de uma origem e renascer, autoconstruir-se; trata-se do artifício como possibilidade à vida, de um segundo batismo. Os relatos íntimos restabelecem para a cena o mistério, a mediação, o encanto. Tanto *Batistério* como *Opção e a pedra*, com temática e resultado artístico muito diferentes, não alimentam o desencanto do mundo, ambas não procuram fazer da cena uma anticena, elas se constroem pela e na teatralidade – cena da ilusão, do olhar transversal, que não se deixa abater pela imposição de um excesso de real que povoa a cena performativa mais radical. A teatralidade atravessada por uma narrativa íntima talvez seja um dos caminhos para essa outra cena, para uma outra regra do jogo “para dar conta do mundo em que vivemos; desenhar as vias oblíquas que permitem à ficção teatral atingir um realismo liberto de todos os condicionalismos dogmáticos” (SARRAZAC, 2002, p. 76).

Referências

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desaparecimento*. Tradução de Anna Maria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. *As estratégias fatais*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. *Le crime parfait*. Paris: Galilée, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras Escolhidas, I).
- DANAN, Joseph. *Entre théâtre et performance: la question du texte*. Arles: Actes Sud-Papiers, 2013.
- DE MARINIS, Marco. *Capire il teatro*. Firenze: Bulzoni, 1999.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KIRBY, Michael. *Happening*. Bari: Donato, 1968.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução de Ricardo Correa Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- MAGALDI, Sábato. O país desmascarado. In: ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003. p. 7-20.
- MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 10, n. 28, set.-dez. 1996.
- SARRAZAC, Jean Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SARRAZAC, Jean Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Sobre a fábula e o desvio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje*. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 76-90.

Apropriações: a Cia. dos Atores na cena carioca contemporânea

Appropriations: Cia. dos Atores in the contemporary scene in Rio de Janeiro

Carolina Montebelo Barcelos

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

carolinambarcelos@hotmail.com

Resumo: Por meio do estudo crítico das peças *Conselho de classe*, *LaborAtorial* e *Como estou hoje*, que compunham o projeto Ethos Carioca, da Cia. dos Atores, estreado em 2013, procurou-se discutir como seus membros e artistas convidados se valem de uma gama de referências artísticas e de experiências pessoais na concepção de suas peças. A partir de um breve exame sobre o conceito de “apropriação”, propôs-se o entendimento do trabalho criativo da Cia. dos Atores e de sua experimentação com elementos do real através de um processo de hibridização com as artes plásticas, cinema, vídeo e dança, além de diversos gêneros teatrais. Para esse fim, o exame das peças foi fundamentado com estudos teóricos levados a cabo por Jean-Pierre Ryngaert, Patrice Pavis, André Lepecki, Winnie Wong e Piotr Woycicki, assim como entrevistas realizadas com os membros da Cia. dos Atores no ano de 2016.

Palavras-chave: Cia. dos Atores; teatros do real; apropriação.

Abstract: By means of a critical study of the plays *Conselho de classe*, *LaborAtorial* e *Como estou hoje*, which comprised the 2013 project Ethos Carioca, by Cia. dos Atores, this investigation aimed at discussing how the company’s members and guest artists resort to an array of artistic

references and personal experiences when conceiving their plays. After a brief examination of the concept of “appropriation”, it was suggested that the creative work of Cia. dos Atores and its experimentation with elements of the real rely on a process of hybridization with fine arts, cinema, video and dance, besides several theatrical genres. To this effect, the examination of plays was substantiated with theoretical studies put forward by Jean-Pierre Ryngaert, Patrice Pavis, André Lepecki, Winnie Wong e Piotr Woycicki, in addition to interviews with members of Cia. dos Atores carried out in 2016.

Keywords: Cia. dos Atores; theatres of the real; appropriation.

Recebido em: 13 de março de 2017.

Aprovado em: 14 de junho de 2017.

1 Cia. dos Atores e o projeto Ethos Carioca

“Só há duas opções nesta vida: se resignar ou se indignar. E eu não vou me resignar nunca”. Com essa citação de Darcy Ribeiro, a atriz Drica Moraes encerra sua narração em *off*, dando-se o início de *Conselho de classe*, uma das peças que a Cia. dos Atores estreou no Rio de Janeiro, em 2013, no Espaço SESC de Copacabana, e que vem sendo encenada, desde então, em diversas cidades brasileiras.

A frase de Darcy Ribeiro dá a tônica do espetáculo. Escrita por Jô Bilac, *Conselho de classe* trata, em linhas gerais, da crise da educação pública brasileira, assim como a de docentes que ainda lutam bravamente por ela, caso da professora de Artes Mabel, interpretada por Thierry Trémoroux. O não se resignar, entretanto, pode ser estendido ao próprio fazer teatral da Cia. dos Atores, que, a despeito de muitas mudanças internas e da carência de incentivos públicos e privados para o teatro, vem, em toda a sua trajetória, experimentado linguagens artísticas e processos criativos, contribuindo, portanto, com a cena contemporânea carioca.

A montagem de *Conselho de classe*, em 2013, foi concebida em comemoração aos 25 anos da companhia, como parte do projeto Ethos Carioca, juntamente com os monólogos *Como estou hoje* e *LaborAtorial*.

Além de trabalhar colaborativamente, visto que os atores vêm se revezando nas diversas funções de concepção e direção das peças, criação de cenário e figurino,¹ produção, entre outras, a companhia sempre contou com a participação de atores, diretores e dramaturgos convidados, o que também ocorreu com o Ethos Carioca. Algumas mudanças importantes se sucederam ao longo da trajetória da Cia. dos Atores, com a saída de alguns membros, como foi o caso de Enrique Diaz e Drica Moraes, em 2012, e o falecimento de Bel Garcia, no final de 2015. Hoje, a companhia é composta por alguns membros que nela vêm trabalhando desde sua fundação: César Augusto, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle e Susana Ribeiro.

Podemos verificar em alguns estudiosos das artes cênicas o entendimento do contemporâneo no teatro como uma prática heterogênea. Béatrice Picon-Vallin esclarece: “Considero que o teatro existe sob formas múltiplas; atualmente sua característica essencial é de ser completamente estilizado, de ser uma paisagem que está totalmente à procura” (PICON-VALLIN, 2011, p. 194). Essa multiplicidade de formas, de um teatro estilizado, para Picon-Vallin, definiria o teatro de hoje como um “teatro híbrido”, um “teatro múltiplo”.

Podemos falar dessa mesma heterogeneidade e multiplicidade de estilos, ou de um “teatro múltiplo”, conforme expressão de Picon-Vallin, na cena brasileira ou, mais especificamente, na cena carioca. Nesse sentido, a Cia. dos Atores se vale de uma gama de referências artísticas e de experiências pessoais dos seus membros, explicitadas nas concepções de seus espetáculos, conforme pode ser percebido por meio de uma análise das peças que integraram o projeto Ethos Carioca.

2 Apropriações e os teatros do real

Centro do Rio de Janeiro. Quadra da Escola Dias Gomes. Paredes pichadas. Uma professora tenta se refrescar no ventilador que não funciona bem e exclama: “Ventilador velho. Está aqui desde 87”. Um som forte de moscas invade o ambiente. Todos se abanam com folhas de papel.

Essas observações dizem respeito a *Conselho de classe*. A peça gira em torno da reunião de alguns professores – ou melhor, professoras – no final de um ano letivo. Há o personagem que está prestes a deixar a

¹ Importante ressaltar que Marcelo Olinto foi responsável pelo figurino da maior parte das peças da companhia desde a sua criação, em 1998.

escola, outro que trabalha lá há muitos anos e deixou a sala de aula para se dedicar à biblioteca, a professora de Educação Física disciplinadora e controladora e a de Artes que inspira os alunos, mas é tida pelos colegas, pejorativamente, como provocadora. Há, também, um novo diretor, alheio à realidade daquele lugar.

Em um movimento oposto a muitos espetáculos da Cia. dos Atores que foram criados por meio de um processo de desconstrução de textos, como o de Shakespeare, em *Ensaio. Hamlet*, e de Frank Wedekind, em *Devassa, Conselho de classe* foi concebida pela companhia e escrita por Jô Bilac, dramaturgo convidado, com o intuito de aproximação a um universo mais realista. Quando os membros da Cia. dos Atores se reuniram, em 2012, para discutirem o projeto de comemoração pelos seus 25 anos,² concordaram que queriam tratar, segundo palavras de Susana Ribeiro, uma de suas diretoras, “muito sobre o comportamento específico da cidade, de um lugar nosso, aqui, que falasse um pouco também da gente, e que fosse comum para todo mundo” (RIBEIRO, 2016, [s.p.]). De acordo com Susana Ribeiro, como Jô Bilac vinha de escritas teatrais baseadas em processos de desconstrução, como *Savana glacial*,³ havia uma intenção de escrita de um texto mais realista sobre determinadas questões referentes à cidade do Rio de Janeiro. Como a diretora assinala:

Jô queria falar sobre o pequeno poder, ele estava com alguns assuntos na cabeça. Era o pequeno poder, a questão da educação que, para ele, era muito forte, estava mobilizando muito ele, e ele queria fazer um texto realista, muito entre aspas. [...] ele queria fazer um texto com uma certa fluência, com psicologia (RIBEIRO, 2016, [s.p.]).

O texto de Jô Bilac foi escrito durante o processo de ensaios⁴ e contava com uma consultoria de Clea Ferreira,⁵ especialista em educação, sobretudo ensino público. Inicialmente o dramaturgo esboçou uns perfis

² A companhia ainda contava com o patrocínio da Petrobras, atualmente extinto, e deveria apresentar um espetáculo inédito.

³ Essa peça foi escrita para o Grupo Físico de Teatro, em 2010, através de trabalho colaborativo com os atores e o diretor Renato Carrera.

⁴ O texto era elaborado a partir dos trabalhos de personagens desenvolvidos na sala de ensaio, e a cada semana uma cena era entregue.

⁵ Foi ela, inclusive, que escreveu o relatório que o professor de Artes teria enviado ao MEC reclamando de questões da escola, em uma cena da peça.

de professores, “arquétipos”, segundo palavras de Susana Ribeiro e Marcelo Olinto, para os atores. Eram eles os professores de Educação Física, Matemática, Ciências, Artes e Literatura, além de um novo diretor da escola. Entretanto, houve um questionamento da consultora sobre esses perfis masculinos, visto que, no Ensino Fundamental, o corpo docente é majoritariamente feminino.

A orientação da direção foi, portanto, que o elemento feminino se manifestasse apenas em detalhes, e não na atuação. Desse modo, além de se chamarem pelos nomes femininos, percebemos esses detalhes no creme para as mãos que um personagem vende e do qual faz uma demonstração, ou nas bolsas que carregam. Embora a escolha da direção por homens fazendo papéis femininos não tivesse se dado *a priori*, o efeito obtido foi de um distanciamento na acepção brechtiana do termo, pois, na perspectiva da plateia, não víamos “mulheres” no palco, mas pontos de vista masculinos, aqueles dos atores, acerca do universo feminino.⁶

Durante o processo de escrita da peça, Jô Bilac, com colaboração dos atores e das diretoras Bel Garcia e Susana Ribeiro, absorveu diversos elementos do contexto em que se encontravam. Como lembrou o ator Marcelo Olinto, foram absorvidos, inclusive, elementos do universo privado dos atores, como uma tartaruga que pertencia à família de outro ator, César Augusto, usada na montagem como objeto de cena.

Como os protestos de junho daquele ano de 2013 reverberavam na sala da Sede das Companhias, na Lapa – os ensaios aconteciam sob o barulho de helicópteros sobrevoando a área e de tiros de bala de borracha –, a companhia e o dramaturgo fizeram uma relação desses ruídos que ouviam com o filme *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho. Assim, a direção optou por não fazer uso de uma trilha sonora no espetáculo. O único som utilizado, portanto, é o da invasão das moscas, além da voz em *off* de Drica Moraes, que abre a peça. Outra apropriação de elementos cinematográficos na direção da peça, além do uso da voz em *off*, é o uso do espaço como uma peça-filme, que remete a *Dogville*, de Lars von Trier.

Bel Garcia, ainda que continuasse ativa na direção da peça, estava em tratamento de quimioterapia e teve uma convulsão durante os ensaios.

⁶ A esse respeito, o ator César Augusto comentou que era mesmo uma perspectiva masculina sobre o universo feminino dentro do tema da educação. Essa observação foi feita também pelas professoras que participavam dos debates após algumas apresentações. Elas inclusive comentavam, como lembra Susana Ribeiro (2016, [s.p.]), que são os homens “os que estão ocupando os cargos de poder e de decisão nesse mundo”.

Após conversa com os membros da companhia e com a concordância dela, Jô Bilac acrescentou ao personagem professora de Literatura, interpretado por Marcelo Olinto, uma convulsão. Isso veio, inclusive, a definir o final da peça, quando o conflito e a tensão entre os personagens já havia crescido exponencialmente.

Segundo Susana Ribeiro, com o trabalho desenvolvido por Bel Garcia em *Apropriação*®,⁷ havia um entendimento e um desejo da companhia “de se apropriar de tudo e absolutamente tudo o que viesse e de, de alguma forma, colocar aquilo em cena” (RIBEIRO, 2016, [s.p.]). Por isso a concordância de Bel Garcia em que se utilizasse sua convulsão em um personagem da peça. A esse respeito cabe aqui refletir acerca da ideia de apropriação. Susana Ribeiro, ao falar sobre o processo de criação de *Conselho de classe*, utilizou o termo para explicar como foram absorvidos na peça elementos como os sons vindos dos protestos de junho de 2013 e a convulsão de Bel Garcia levada para um dos personagens. Com a mesma conotação de apropriação, Marcelo Olinto se refere a seu processo artístico e ao da Cia. dos Atores como “ventosa”, em que as histórias e experiências pessoais, assim como os elementos do passado, são absorvidos.

A historiadora de arte moderna e contemporânea, professora da Universidade da Califórnia em Berkeley, Winnie Wong, ao se debruçar sobre a noção de apropriação, mostra que o conceito foi, na crítica cultural do capitalismo, relacionado ao trabalho e à ideia marxista de alienação. A partir dos estudos de teoria política de Bertell Ollman, ela assinala que o conceito de Marx de apropriação está

implicitamente vislumbrado na figura do artista; por exemplo, Marx equipara a apropriação pessoal e total à apropriação de um pintor de um pôr do sol. Assim, o artista é irrefutavelmente vislumbrado como um indivíduo completo, autoconsciente, autoexpressivo e autenticamente produtivo, o artista e sua apropriação do mundo material contrasta com o trabalho alienado⁸... (WONG, 2016, p. 57, tradução nossa).

⁷ O título da peça foi pensado como uma “apropriação” do universo de Harold Pinter e da própria companhia, pois foram utilizadas peças, entrevistas e declarações do dramaturgo, além de uma cena de *Cobaias de Satã* que foi projetada em vídeo e ilustrava discussões dos personagens.

⁸ “[...] implicitly envisioned in the figure of the artist; for example, Marx likens full and personal appropriation to the painter’s appropriation of a sunset. Thus the artist is compellingly envisioned as a full, self-conscious, self-expressive and authentically

Wong entende que essa consideração marxista de apropriação compõe um dos pilares teóricos do trabalho do artista no século XX. Mesmo que, segundo ela, os modernistas tenham reivindicado uma criação original, teria havido sempre uma referência a fontes anteriores. Desse modo, a pesquisadora assinala que, na história mais recente,

apropriação veio a significar praticamente qualquer reutilização de objetos, imagens, gestos, formas, ideias, trabalhos e propriedades intelectuais de qualquer fonte artística, política, institucional ou comercial preexistente. Ademais, apropriação é considerada um ato performativo, uma tática ou um gesto assumido para intencionalmente levar a uma crítica das instituições, corporações e valores cruciais à valorização ocidental de originalidade e propriedade individual⁹ (WONG, 2016, p. 57, tradução nossa).

Isso posto, embora *Conselho de classe* tenha sido definida como uma peça realista, o cenário, os objetos de cena e o figurino sejam realistas e os atores tenham construído seus personagens por um viés naturalista,¹⁰ há um hibridismo de linguagens e gêneros teatrais que se afasta totalmente do realismo do século XIX ou de suas correntes teatrais do século XX. Desse modo, durante o processo de elaboração da peça, atores, diretoras e dramaturgo se apropriaram não apenas de suas experiências pessoais, como também de gêneros teatrais diversos.

Há também, na peça, uma inspiração no Teatro do Absurdo, como aqueles personagens que, tal como Winnie, de *Dias felizes*, de Samuel

productive individual, the artist and his appropriation of the material world contrasts with alienated labor...”.

⁹ “[...] appropriation has come to signify nearly any reuse of objects, images, gestures, forms, ideas, works and intellectual properties from any pre-existing artistic, political, institutional or commercial source. Moreover, appropriation is considered a performative act, a tactic, or a gesture assumed to intentionally mount a critique of the institutions, corporations and values crucial to the western valorization of originality and individual property”.

¹⁰ Susana Ribeiro explicou que uma das tarefas que a direção deu aos atores foi que criassem todo um universo para seus personagens, inclusive com pesquisa iconográfica: “eles traziam informações como ‘minha comida preferida’, ‘foto do marido’, ‘foto da família’, ‘o carro que tem’. Eu pedi gênese, bem voltando aos primórdios, eu queria saber pai e mãe, quantos anos cada um tinha” (RIBEIRO, 2016, [s.p.]). A partir dessa pesquisa, os atores realizaram várias improvisações em situações diferentes da peça a fim de comporem seus personagens.

Beckett, vão se enterrando até o pescoço, restando-lhes a fala, muita fala. E parece que serão aniquilados pelo que os cerca. Desse modo, a Cia. dos Atores, ao se valer, ou melhor, apropriar-se de aspectos naturalistas de construção de personagem, do distanciamento brechtiano, do Teatro do Absurdo e da linguagem cinematográfica, distancia-se do realismo teatral tradicional, acenando com outro tipo de realismo.

Não se trata, contudo, do “realismo traumático”, conforme proposto por Hal Foster (2014) em *Retorno do real*, ou seja, a passagem do real enquanto “efeito de representação” para o entendimento do real como “evento de trauma”. O realismo ensejado em *Conselho de classe* tangencia o que Jean-Pierre Ryngaert elaborou em *Ler o teatro contemporâneo*, no qual o teatro fala do momento e do espaço em que se inscreve, e o limite da ficção passada e o presente da representação se borra, diferentemente do teatro realista, que falava de outrora (RYNGAERT, 1998, p. 105).

As observações feitas por Patrice Pavis acerca dos novos teatros do real que constroem e explicam o real “na base dos instrumentos artísticos nos trabalhos de arte”¹¹ (PAVIS, 2016, [s.p.], tradução nossa) também podem colaborar na compreensão desse realismo encenado em *Conselho de classe*. Para o teórico, trata-se de um teatro que não é “ilusão, ficção ou teatralidade, mas vida social, política, luta de classes, sobrevivência econômica e vida cotidiana”¹² (PAVIS, 2016, [s.p.], tradução nossa).

Ainda segundo Pavis, com o surgimento da *mise-en-scène* e do modernismo, o teatro reforçou seu caráter representacional, fechando-se em si mesmo, sem fazer uma relação direta com o real, algo também evitado pelo pós-modernismo e pelo pós-dramático. Para o teórico, foi a partir da década de 1990 que o teatro fez ressurgir o real, embora sem se pautar na representação total. Assim, como afirma, esse retorno do real “é até certo ponto o retorno do reprimido”¹³ (PAVIS, 2016, [s.p.], tradução nossa). Essa repressão teria se dado com uma preocupação cultural, bem mais do que política ou social, dos Estudos da Performance, e com um virtuosismo no teatro até os anos 1980. Estaríamos agora, de acordo com Pavis, frente a um realismo que pretende falar de um mundo externo e familiar ao público.

¹¹ “[...] on the basis of the artistic devices in works of art”.

¹² “This means that the other side of the theatre is not illusion, fiction or theatricality, but social life, politics, class struggle, economic survival and everyday life”.

¹³ “[...] is to a certain extent, the return of the repressed”.

É possível, portanto, identificar em *Conselho de classe* esse novo realismo discutido por Patrice Pavis. A peça aborda os pequenos poderes dos quais Jô Bilac queria tratar, a sociedade patriarcal, onde até na microesfera de uma escola as decisões são tomadas por homens, além, claro, das próprias questões referentes à cidade do Rio de Janeiro e familiares à plateia, como o calor do verão, as péssimas condições de trabalho, estudo e salários aos quais os professores, especialmente os estaduais, estão submetidos e as manifestações de 2013.

O projeto Ethos Carioca, pensado inicialmente para ser uma peça, acabou desmembrado em três. Por conta do impasse frente ao problema de saúde que a diretora Bel Garcia enfrentava, Marcelo Olinto decidiu fazer um espetáculo solo, assim como Marcelo Valle e César Augusto (este último já vinha dirigindo Valle a partir de uma pesquisa que vinham realizando). Assim, o Ethos Carioca foi concebido como um projeto de ocupação do Espaço SESC, onde as três peças se alternavam na mesma temporada.

LaborAtorial, uma dessas peças que compunham o Ethos, também abordava a questão do real, embora de forma bem diversa daquela apresentada em *Conselho de classe*. Marcelo Valle é o nome do ator e do personagem desse monólogo. O personagem diz respeito não apenas ao ator ali presente, como também a diversas pessoas reais com esse mesmo nome. Conforme explicitado em uma cena, o ator diz que Marcelos Valles são o “marido traído, bandido, jornalista, animador de navio, papai noel, delegado, policial corrupto que toma tiro”.

Assim que a porta da sala preta onde a peça é encenada¹⁴ se abre, o ator aponta para o público um espaço vazio no chão e fala: “Tem um corpo deitado no chão”. Após mostrar um documento que parece ser sua identidade, acrescenta: “Marcelo Valle está morto”. Desse modo, é estabelecida, desde o início da peça, a relação de proximidade entre ator e plateia, e esse prelúdio é uma forma de o ator convidar os presentes a participarem de suas reflexões sobre sua identidade, carreira e existência. Assim, mais do que ator, podemos falar no trabalho de um *performer*, entendido como o artista que não está representando um papel, mas atuando em seu próprio nome, dando seu testemunho sobre si e discutindo seu lugar no mundo como artista e pessoa.

¹⁴ *LaborAtorial* estreou no Espaço SESC durante o projeto de ocupação do Ethos Carioca, mas já foi encenado em outros espaços, como no Teatro SESC da Esquina, durante o Festival de Curitiba em 2014.

LaborAtorial é fruto de uma das características da Cia. dos Atores: a unicidade do grupo não se sobrepõe aos interesses artísticos individuais daqueles que fazem parte dela. Essa característica, segundo os membros da companhia, sempre esteve presente, mas foi ainda mais reforçada com o projeto *Autopeças*, de 2010, comemorativo dos seus 20 anos de existência, que reunia peças, uma leitura dramatizada e um vídeo, realizados de acordo com o interesse de cada membro e, como na maioria dos trabalhos, contando com artistas convidados. A atuação de seus membros em projetos e trabalhos diversos, assim como a participação de atores, diretores e dramaturgos convidados, colabora para aquela multiplicidade e heterogeneidade que Picon-Vallin atribui ao “teatro híbrido”.

Desse modo, César Augusto, um dos diretores de *LaborAtorial*, vinha elaborando um projeto com Marcelo Valle que conjugava o interesse de trabalhar com tecnologias na construção cênica e o desejo de Valle de explorar questões que lhe afligiam naquele momento, como a situação do ator, que muitas vezes tem de fazer o papel de produtor, e aquela referente ao ator que se divide entre teatro, cinema e televisão.

Deu-se início, portanto, a um processo de pesquisa do ator e do diretor ao qual logo se juntaram Simon Will, membro do coletivo teatral inglês germânico Gob Squad,¹⁵ convidado para dirigir a peça junto com César Augusto, e Diogo Liberano, encarregado da dramaturgia. O texto de Liberano, elaborado ao longo desse processo de pesquisa, sofreu algumas alterações, de modo a encurtá-lo para que as imagens também compusessem boa parte do espetáculo.

¹⁵ O convite a Simon Will foi feito pelo entendimento de César Augusto de que a maneira como o Gob Squad faz uso das tecnologias contribuiria com a visão que tinha para o espetáculo. O Gob Squad trabalha com elementos do cotidiano em suas performances, peças, vídeos e instalações. A companhia vem realizando intervenções em espaços públicos como estações de trem, espaços mais fechados, como escritórios e lojas, além de teatros e galerias. Uma de suas mais recentes montagens, *Before Your Very Eyes*, contava com crianças e adolescentes (essa foi a primeira vez que os membros do coletivo não participaram como atores) representando a si mesmos e, em um movimento de *flashback* e *flashforward*, obtido através do uso de vídeos e de caracterizações, mostravam os processos de transformação do indivíduo da fase infantil à adulta. Ao contrário de muitos encenadores e companhias que fazem uso de alta tecnologia em seus espetáculos, o Gob Squad explora, de uma maneira praticamente caseira, os recursos de câmera e vídeo, mostrando, inclusive, os procedimentos em cena.

As pesquisas realizadas para a concepção da peça variaram de uma busca no Google e no Facebook pelos Marcelos Valles que existem – daí o marido traído, jornalista, policial, bandido, etc. mencionados anteriormente – à física quântica. Os trabalhos multimídia de artistas como William Kentridge, Bruce Nauman e Rafael França, em que há uma interseção do vídeo com outras artes, como fotografia, animação, desenho, escultura e pintura, também serviram de inspiração para os trabalhos de composição realizados durante os ensaios.

Segundo César Augusto, além de improvisações, essas composições, embora fossem procedimentos performáticos¹⁶ que se aproximavam da noção de performance, eram bastante estruturadas:

Tinha de respirar com o olho fechado, abrir o olho, sentir a mão, juntar as mãos, sentir a pressão que existe do ar. Suou?, tente não suar, fale o texto agora. A gente foi percebendo que esses procedimentos ajudavam a colocá-lo no lugar da experimentação, mas com foco, com foco específico para tal coisa (AUGUSTO, 2016, [s.p.]).

Esse trabalho com o corpo do ator durante as composições foi bastante explorado durante a peça, inclusive com a utilização de vídeos. Há diversos momentos em que o ator se aproxima da câmera que se encontra à sua disposição e foca em um de seus olhos, queixo, orelha, boca, dentes e língua. Enquanto se filma, as imagens são projetadas no telão e nos monitores. Vemos, em um dado momento, o ator Marcelo Valle dividindo ao meio a imagem de seu corpo projetada em dois monitores. Em outra cena, ele dialoga e filma a plateia, cuja imagem vai aparecendo em um telão, atrás dos monitores.

O uso de vídeos no teatro contemporâneo varia desde projeções que servem para ambientar, localizar a cena, tal como um cenário virtual, até um total amálgama, no qual teatro, performance e cinema constituem um híbrido que procura alterar as percepções críticas dos espectadores. A partir da análise do uso de recursos cinematográficos por encenadores e companhias, tais como Robert Lepage, Wooster Group, imitating the

¹⁶ Os procedimentos elaborados durante o processo de criação de *LaborAtorial* também foram experimentados em uma oficina que César Augusto e Marcelo Valle ministraram para outros atores na Fundação Calouste Gulbekian. Essa oficina acabou dando origem à formação de uma companhia.

dog, além do filme *Dogville*, o pesquisador Piotr Woycicki concebeu o termo “pós-cinematográfico”, cujas características podem ser identificadas na linguagem cênica de *LaborAtorial*, especialmente no que se refere a como o uso da tecnologia leva a uma nova concepção do real.

Segundo Woycicki, “nossa noção de cinema – como também até certo ponto a paisagem cultural mais ampla – é fortemente influenciada pelas convenções cinematográficas realistas”¹⁷ (WOYCICKI, 2014, p. 2, tradução nossa), o que geralmente, como afirma, induz a plateia a se colocar de maneira mais passiva frente ao que assiste. O que o pesquisador entende como “pós-cinematográfico” é a tendência de determinadas práticas teatrais e filmicas de interrogar e desconstruir essas convenções e as expectativas associadas a elas (WOYCICKI, 2014, p. 5). Fazendo uma analogia com o pensamento de Jean-François Lyotard sobre o pós-modernismo como uma incredulidade perante as metanarrativas, Piotr Woycicki afirma que o

pós-cinema pode ser definido como exemplo de “incredulidade” perante as grandes narrativas do filme realista clássico, mas também como extensão dessa incredulidade às convenções e formas cinematográficas através das quais essas narrativas foram construídas, formas que estão cada vez mais dominantes na nossa cultura contemporânea¹⁸ (WOYCICKI, 2014, p. 16, tradução nossa).

Além de se inspirar em algumas considerações tecidas por Lyotard e Hans-Thies Lehmann, Woycicki também pegou de empréstimo observações feitas por Stephen Heath no ensaio “Lições de Brecht”, em que se propõe que filmes revolucionários seriam aqueles que estimulariam um posicionamento mais ativo do espectador através do emprego do recurso do distanciamento brechtiano. Woycicki afirma, portanto, que “ a noção de ir além da moldura ou do espelho ilusionista do cinema a fim de expor os funcionamentos internos do aparato cinematográfico está

¹⁷ “Our notion of cinema – but also to an extent the broader cultural landscape – is heavily influenced by realist cinematic conventions”.

¹⁸ “[...] post-cinema can be defined as exemplifying ‘incredulity’ towards the great narratives of classical realist film, but also as stretching that incredulity to cinematic conventions and forms through which these narratives were constructed, forms that are increasingly dominant in our contemporary culture”.

claramente evidente no teatro pós-cinematográfico, assim como em um filme pós-cinematográfico como *Dogville*¹⁹ (WOYCICKI, 2014, p. 25, tradução nossa). Dessa forma, o filme de Lars von Trier seria, para o pesquisador, um exemplo de filme revolucionário, conforme proposto por Heath.

Essa observação de Woycicki pode ser percebida em *LaborAtorial*, uma vez que as imagens e os vídeos projetados na tela e nos monitores não são apenas ilustrativos ou previamente construídos. Embora algumas imagens tenham de fato sido elaboradas para o espetáculo, a maior parte delas é construída perante a plateia, como quando Marcelo Valle filma partes de seu corpo em tempo real, em frente ao público, e as imagens são projetadas nas telas, assim como as imagens da própria plateia filmada pelo ator.

Além do elemento do distanciamento, tomado de empréstimo de Brecht e presente nesse híbrido de teatro e cinema que expõe os aparatos técnicos, afastando-se dos efeitos de ilusão, Piotr Woycicki também aponta para uma “teatralização do processo filmico” (WOYCICKI, 2014, p. 30) no teatro pós-cinematográfico. Essa consideração é feita a partir de sua leitura de Lehmann no que diz respeito às relações do texto com a performance. Para Lehmann, o texto transposto do original escrito, do *script*, para o texto encenado não mais enfatiza o produto final no teatro pós-dramático, fazendo com que este esteja voltado mais para o processo do que para o resultado. Assim Woycicki percebe, no que chama de pós-cinema, que os processos de pré-produção (*storyboard*, roteiro), produção (performances dos atores e das câmeras, iluminação, cenografia) e pós-produção (montagem, edição, efeito visual, tratamento de imagem) não são mais os processos que levam a um produto final a ser mostrado para o público. Desse modo, há uma teatralização desses processos que é levada ao palco por encenadores e companhias contemporâneas, como as peças do Wooster Group.

Aquilo a que Woycicki se referiu como “teatralização do processo filmico” pode ser também afirmado quanto a *LaborAtorial*, assim como o entendimento dos teóricos do pós-dramático, performativo ou da cena expandida. Nessa peça, o texto teatral tem a mesma importância do recurso filmico. Como assinala César Augusto, Simon Will e Diogo Liberano foram convidados para a codireção e escrita de *LaborAtorial* pelo fato

¹⁹ “[...] the notion of going beyond the illusionary frame or mirror of cinema to expose the inner workings of the cinematic apparatus is clearly apparent in post-cinematic theatre and also in a post-cinematic film such as *Dogville*”.

de o membro do Gob Squad e o dramaturgo possuírem “um aspecto dramaturgicamente muito poético” e poderem dialogar com o objetivo de Marcelo Valle e César Augusto de realizar um espetáculo que proponha uma

forma de ressignificar o poético de uma maneira mais concreta, aonde você pode absorver que não seja pela via de entendimento textual, que as imagens possam te ajudar e que de alguma forma consigam estabelecer um elo de comunicação que não seja *strictu sensu*, num texto falado (AUGUSTO, 2016, [s.p.]).

Isso posto, em *LaborAtorial*, cabe à plateia, em um ato que Lehmann classificou como *response-ability*,²⁰ perceber e reconstruir as conexões levadas à cena pelo performer Marcelo Valle, entre os aspectos biográficos do seu intérprete, os outros Marcelos Valles apresentados por ele, as menções à teoria quântica e ao trabalho do artista e as intervenções imagéticas que atravessam o espetáculo.

Se *LaborAtorial* proponha um diálogo do indivíduo e artista Marcelo Valle através da utilização de recursos multimídia, *Como estou hoje* tem premissa e processos criativos semelhantes, embora interseccionando teatro e performance com a dança.

Como estou hoje encerra-se com a luz do teatro fechando no ator Marcelo Olinto, quase imóvel, trazendo à cena uma imagem que remete ao estudo de Francis Bacon dos papas retratados por Velázquez. A referência ao quadro de Bacon foi, segundo o ator, explícita, e essa escolha se deveu principalmente por nele perceber “essa coisa do pegando fogo, muita coisa parada, mas várias outras acontecendo, aquele quadro estático, mas que você vê coisas atravessando nele, é um grito parado no ar, um corpo pegando fogo, [...] são várias camadas” (OLINTO, 2016, [s.p.]).

Quando a luz fecha ainda mais, focando o rosto do ator, vemos, além do grito do papa de Bacon, esparadrapos que o ator colocou no seu próprio rosto em uma cena em que ele tece críticas, através do corpo, à vaidade desmedida das pessoas hoje na busca pela beleza relacionada à juventude.

É por meio não apenas do texto falado, mas também da fisicalidade que Marcelo Olinto aborda questões como a história e a indústria da moda, passando por momentos da história do Brasil, e do ser artista, inclusive membro de uma companhia. Devido ao seu desejo de trabalhar com dança

²⁰ Entende-se, por esse jogo de palavras, a responsabilidade, ou habilidade de reação, de resposta, da plateia em reconstruir o que lhe é apresentado por meio de fragmentos e elementos aparentemente desconexos.

contemporânea – e, como afirma, queria pesquisar o hibridismo do corpo e da palavra –, convidou o coreógrafo João Santana para dirigi-lo,²¹ uma vez que, como afirma, “João apresenta sempre uma dramaturgia híbrida, pois a dramaturgia corporal se mostra híbrida a partir do momento que você pode colocar palavra, ou outros elementos”²² (OLINTO, 2016, [s.p.]).

O trabalho de direção realizado por João Santana pode ser exemplificado pela cena final que remete ao quadro de Bacon e a explicação desse quadro, feita pelo ator, de que apesar da estaticidade do papa na pintura, muitas coisas atravessam o quadro. O diretor trabalhou corpo e voz do ator de modo que suavizasse ou até neutralizasse expressões faciais e deixasse “as palavras reverberarem no corpo” (OLINTO, 2016, [s.p.]). Assim, há momentos na peça de imobilidade corporal, em que o ator observa a plateia, e outros de intensa fisicalidade.

O uso da dança, não como colaboração de uma arte independente com um número coreográfico agregado ao espetáculo, mas como um dos mecanismos para criação cênica e composição atoral, vem ganhando força na cena artística contemporânea. André Lepecki, pesquisador e professor da Universidade de Nova York, discute esse assunto na introdução de sua antologia de textos sobre dança contemporânea. Segundo Lepecki, a utilização de elementos da dança nas artes visuais

²¹ Segundo Olinto, além de a Cia. dos Atores ter um trabalho físico forte, desde sua criação, ele pessoalmente também tem um referencial forte da dança por meio de diversos artistas e companhias, como os brasileiros Cena 11 e Dani Lima, além de Pina Bausch, La La La Human Steps, Trisha Brown, Elizabeth Streb e Stephen Petrônio. Mas o convite a João Santana foi feito porque o ator havia visto um trabalho dele com sua Cia Atelier da Coreografia e, conforme assinalou, “[o] espetáculo, ao meu olhar, eram quatro monólogos, porque era um bailarino, depois três bailarinos, eles se sucediam em cena um depois do outro, e você assistia como se estivesse vendo, poderia ser um galinheiro, um espaço neutro, podia ser um limbo, tinham tantas leituras e possibilidades do que poderia ser aquele espaço. Era um quadrado, com uma tela, e você via por trás da tela, e só uma fileira de pessoas viam, uma fileira com um retângulo, como num mezanino. Tudo acontecia ali dentro, você assistia colado, porque a tela vinha até muito próximo do público. E o que acontecia lá dentro eles não viam, porque a luz fazia com que eles estivessem em um local fechado pra eles. Eles sabiam que tinha gente, mas eles não viam as pessoas. E nós víamos eles. Era uma coisa meio fetichista, meio voyeur, porque você vê eles, mas eles não te veem...” (OLINTO, 2016, [s.p.]).

²² Essa seria a segunda vez que João Santana trabalharia com teatro; a primeira foi quando coreografou para a peça *Jacinta*, dirigida por Aderbal Freire Filho.

creceu gradativamente desde 1960, mas foi intensificada a partir de meados dos anos 1990, de modo que ela pode ser vista até em museus e galerias de arte contemporânea.

Lepecki assegura que isso se deve a determinadas características que constituem a dança: “efemeridade, corporalidade, precariedade, partitura e performatividade”²³ (LEPECKI, 2012, p. 15, tradução nossa), já que são “qualidades ou traços [...] responsáveis pela capacidade da dança de mobilizar e ativar elementos críticos e composicionais cruciais à fusão da política e estética que caracteriza muito da cena e sensibilidade da arte contemporânea”²⁴ (LEPECKI, 2012, p. 15, tradução nossa). Se para as artes visuais aspectos como efemeridade²⁵ e corporalidade podem ser relativamente novos, para o teatro são constitutivos. No entanto, as considerações do pesquisador a respeito da partitura e da performatividade podem ser ressaltadas aqui em relação ao trabalho atoral em *Como estou hoje*.

André Lepecki assinala que a relação da dança com a partitura, ou coreografismo, “revela a formação de corpos obedientes, disciplinados e (pré)formatados – tecnicamente e subjetivamente capazes de produzir e (mais importante talvez) de reproduzir certas imagens encenadas expressadas por um desejo autoral”²⁶ (LEPECKI, 2012, p. 15, tradução nossa). Nesse sentido, de acordo com Marcelo Olinto, o trabalho corporal realizado com João Saldanha contribuiu não só com as partituras físicas de seu personagem – com relação à percepção corporal de estaticidade e fisicalidade, expressão facial e sua neutralidade – em *Como estou hoje*, como também com a sua composição de Tia Paloma, ex-professora de Literatura e bibliotecária na escola de *Conselho de classe*.²⁷

²³ “[...] ephemerality, corporeality, precariousness, scoring and performativity”.

²⁴ “[...] qualities or traits [...] responsible for dance’s capacity to harness and activate critical and compositional elements crucial to the fusion of politics and aesthetics that characterizes so much of the contemporary art scene and sensibility”.

²⁵ O pesquisador assinala, por exemplo, que como a dança não deixa um objeto após as apresentações, pode mostrar às artes plásticas a possibilidade de se criar um trabalho que se distancie da “fetichização de objetos tangíveis” (“*fetishization of tangible objects*”) (LEPECKI, 2012, p. 15, tradução nossa).

²⁶ “[...] reveals the formation of obedient, disciplined and (pre) formatted bodies – technically and subjectively fit to produce and (more importantly perhaps) to reproduce certain staged images conveyed by an authorial will”.

²⁷ O ator revelou que o personagem foi uma homenagem ao pai, ex-maratonista, mas hoje com problemas físicos que afetaram seu modo de andar. Olinto, portanto, trouxe

Outro aspecto inerente à dança mencionado por Lepecki, mas também presente em *Como estou hoje*, é o da performatividade. Conforme entendido por Erika Fischer-Lichte (2011) e Josette Ferál (2008), o teatro não é mais necessariamente concebido como a representação de um mundo fictício, e a experiência da plateia com o trabalho do ator é mais importante do que a produção de sentido de suas ações. Lepecki acrescenta um aspecto relativo ao caráter performativo da dança que pode ser também estendido ao teatro e a *Como estou hoje*, que é a multiplicidade de citações. Segundo Lepecki, a performatividade implementa e reproduz efeitos de citação, e uma das pré-condições da dança seria a “interminável citação de uma fonte sempre singular, embora sempre dispersa (ou semiausente)”²⁸ (LEPECKI, 2012, p. 16, tradução nossa).

Grosso modo, podemos identificar a citação na dança desde um conjunto de passos, posições, gestos, posturas e modos de andar existentes, mas ordenados de infinitas maneiras em danças mais tradicionais como o balé clássico, valsa, tango e bolero, até a releitura e desconstrução desses elementos na dança contemporânea. Igualmente, temos no teatro citações de um conjunto de técnicas como as de Stanislavski, Brecht, Grotowski e Meyerhold e suas também releituras e desconstruções no fazer contemporâneo. Assim, em *Como estou hoje*, há citações da dança, do teatro e de todas as referências artísticas e pessoais de Marcelo Olinto e João Saldanha.

No entanto, o monólogo também foi construído com citações para além da linguagem exclusivamente teatral ou da dança. Embora o convite feito por Marcelo Olinto a Saldanha tenha sido inicialmente para dirigir a peça, as conversas entre os dois sobre gostos, referências artísticas e experiências pessoais levaram o diretor a escrever um texto inicial que foi então discutido pelo ator, sofreu cortes e enxertos até chegar à versão final usada nos ensaios e na peça. Esse texto se vale da experiência e de leituras do diretor²⁹ assim como do ator como figurinista

para seu personagem o modo de andar do pai, o que foi facilitado pelo trabalho físico desenvolvido com o coreógrafo e diretor de *Como estou hoje*.

²⁸ “[...] endless citationality of an always singular yet always dispersed (or semi-absent source)”.

²⁹ Conforme lembrado por Olinto, João Saldanha, além de ter formação familiar que lhe possibilitou leituras e contatos com intelectuais, vinha estudando sobre a história do Brasil: “O pai dele era João Saldanha, comunista, jornalista, de uma família burguesa riquíssima, só começou a trabalhar depois de uns 40 anos, enfim, burguesia carioca

de peças e de seu conhecimento da moda – Olinto cursou faculdade de Moda – e de suas considerações a respeito do ser artista de grupo hoje. Como assinala o ator:

Então tudo isso são as interfaces de onde nós viemos para o que somos hoje em dia e que se refletia nesse *Como estou hoje* [...] [a peça] é isso, de onde eu vim, a história da minha família, de avó, de avó paterno, chiquérrima, meu avô que mal conheci, mas também chiquérrimo. [...] tenho uma companhia de teatro, faço teatro (OLINTO, 2016, [s.p.]).

Desse modo, há no texto de *Como estou hoje* referências a nomes da moda como Zuzu Angel, Simon Azulay, Chanel, Givenchy, Balenciaga, Jean Patou, Christian Dior; artistas de cinema cujos figurinos fazem parte da história da moda, como Audrey Hepburn, Catherine Deneuve e Isabella Rossellini; e comentários sobre o *prêt-à-porter* e o modo como os períodos de guerra afetaram a moda. Há, também, referências explícitas a Oswald de Andrade, principalmente citações diretas do *Manifesto antropológico*, além do diálogo imagético com a pintura de Francis Bacon mencionada anteriormente.

Para quem não conhece a trajetória de Olinto, a autorreferência em questões relativas à moda pode passar despercebida. No entanto, é ao tratar de si, como o homem que está ali presente e como artista, que a autorreferencialidade é explicitada. Em um momento da peça, Olinto fala dos artistas criadores que, como ele, reúnem-se em coletivos e realizam trabalhos colaborativos em um movimento “contra a caretece”. Após dar início a uma atuação mais física, coreografada, comenta que pretende “substituir a perspectiva naturalista pela perspectiva intelectual, pessoal e ingênua” (OLINTO, 2016, [s.p.]).

Marcelo Olinto não se apresenta como um personagem interpretando um papel, mas como um performer explorando a si mesmo artisticamente e convidando a plateia para entrar em seu jogo. Assim que a plateia entra no espaço onde a peça é encenada,³⁰ o ator se encontra

rica, era um homem muito culto, com uma malha de relacionamentos elevadíssima, Darci Ribeiro, pessoas nesse top, sociólogos, antropólogos. Então o João bebeu muito dessa fonte, e isso se refletia muito no trabalho, com todas essas influências de moda, povos ameríndios, muito fruto desses estudos de sociologia, de antropologia, que são a base do Brasil. Ele estava estudando nessa época o descobrimento e a fundação do Brasil, República, aqueles livros 1808 e 1822” (OLINTO, 2016, [s.p.]).

³⁰ Embora a peça tenha estreado no Espaço SESC, como o projeto de ocupação do Ethos Carioca em 2014, foi encenada em outras cidades, como Curitiba, São Paulo e Porto

sentado em uma cadeira no espaço cênico, sem luz que o isole dos espectadores; ele observa a todos atentamente. Esse contato visual com o público acontece no decorrer de toda a peça. Já em sua primeira fala, comenta sobre si, esse homem que ali se encontra observando a todos e se dirige à plateia: “o encontro que proponho nesse momento está cheio de possibilidades [...] aqui, agora, em grupo”.

O monólogo de *Como estou hoje* tangencia a noção de performatividade no que diz respeito a uma peça que não pretende funcionar como representação de algo, mas é a produção de um acontecimento; o que lhe dá sentido não é algo externo, mas se desenrola naquele momento que é performado. Isso remete ao que Josette Ferál chamou de “estética da presença”. Segundo a pesquisadora,

no teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente (FERÁL, 2008, p. 209).

Seguindo por esse caminho, é possível identificar nos espetáculos e processos criativos da Cia. dos Atores a apropriação de textos, de linguagens visuais, de práticas e gêneros teatrais diversos, da dança, além das experiências e questões individuais dos seus membros. Seus artistas se apropriam também do seu próprio passado. Conforme sublinha Susana Ribeiro (*apud* DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 116), o trabalho da Cia. dos Atores “é feito de trás pra frente, a gente só consegue olhar daqui para trás”. Essa observação também é feita por Fabio Cordeiro: “A cara da Cia. dos Atores foi sendo traçada na sucessão de seus processos criativos. Procedimentos foram retomados, conceitos foram reelaborados, referências estéticas foram revisitadas” (DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 126).

Essa intertextualidade artística com o seu passado, com o “olhar para trás” a que se referia Susana Ribeiro, aproxima-se daquilo que Marsha Kinder conceituou como retrosserialidade. Embora a pesquisadora tivesse cunhado e utilizado o termo ao analisar a cinematografia de Pedro Almodóvar, a noção de retrosserialidade, uma vertente, por assim dizer, da intertextualidade, pode ser aplicada a essa identidade ou linguagem estética da Cia. dos Atores.

Marsha Kinder entende como retróserialidade o conjunto de intertextos, elementos que formam um banco de dados ao qual todos os filmes de Almodóvar se referem, embora os temas que se encontram nesse banco de dados sejam geralmente retomados em diferença. A observação de Fabio Cordeiro acerca dos trabalhos de criação da Cia. dos Atores converge com esse sentido de retróserialidade: “como modo coletivo de criação, a Cia. dos Atores, ao longo de seus processos criativos, foi gerando para si mesma um repertório de referências, um contexto variado de códigos de linguagem, tanto do ator como da própria organização dos elementos da cena” (DIAZ; OLINTO; CORDEIRO, 2006, p. 128).

Dessa forma, o trabalho dos Cia. dos Atores é retróserial no sentido em que há, em cada montagem, um trabalho de pesquisa voltado para aquele determinado projeto, mas no qual elementos e procedimentos já utilizados anteriormente são novamente empregados, ou apropriados. É possível afirmar, contudo, que essa ideia de intertextualidade e de retróserialidade no conjunto da obra da Cia. dos Atores está relacionada ao fato de que, pela companhia ter um núcleo estável, a despeito de algumas mudanças, mesmo que importantes, e realizar um trabalho sustentado pelo coletivo, apesar dos interesses diversos de seus membros, tenha conseguido imprimir um projeto artístico com uma marca própria, evidenciada em cada espetáculo e reconhecido pela plateia.

Dedico este artigo à memória de Bel Garcia, artista essencial à história da Cia. dos Atores e de quem me apropriei da ideia de apropriação.

Referências

DIAZ, Enrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fábio. *Na companhia dos atores*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

FERÁL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/PF9uLb>>. Acesso em: 21 fev. 2017.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KINDER, Marsha. All About the Brothers: Retroseriality in Almodóvar's Cinema. In: EPPS, Brad; KAKOUDAKI, Despina (Ed.). *All About Almodóvar: a Passion for Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. p. 267-294. Disponível em: <<https://goo.gl/M3tPPm>>. Acesso em: 21 fev. 2017.

LEPECKI, André. Introduction: Dance as a Practice of Contemporaneity. In: LEPECKI, André (Ed.). *Dance*. London; Cambridge: Whitechapel Gallery; MIT Press, 2012. p. 14-23.

PAVIS, Patrice. Theatre of the Real. In: PAVIS, Patrice. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. New York: Routledge, 2016. Kindle Edition.

PICON-VALLIN, Béatrice. Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico. Entrevista concedida a Beatriz Veloso e Cícero Alberto de Andrade Oliveira. *Sala Preta*, São Paulo, v. 11, 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/5Xzfqz>>. Acesso em: 21 fev. 2017.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WONG, Winnie. Appropriation. In: CHENG, Meiling; CODY, Gabrielle (Ed.). *Reading Contemporary Performance*. London; New York: Routledge, 2016. p. 57-59.

WOYCICKI, Piotr. *Post-cinematic Theatre and Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

Entrevistas

AUGUSTO, César. Entrevista concedida a Carolina Montebelo Barcelos. Rio de Janeiro, jul. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/cGyiAR>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

OLINTO, Marcelo. Entrevista concedida a Carolina Montebelo Barcelos. Rio de Janeiro, jul. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/cGyiAR>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

RIBEIRO, Susana. Entrevista concedida a Carolina Montebelo Barcelos. Rio de Janeiro, jul. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/cGyiAR>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

Peças de teatro

COMO ESTOU HOJE. Criação: Cia. dos Atores. Direção: João Saldanha. Rio de Janeiro, nov. 2013.

CONSELHO DE CLASSE. Criação: Cia. dos Atores. Direção: Bel Garcia e Susana Ribeiro. Rio de Janeiro, nov. 2013.

LABORATORIAL. Criação: Cia. dos Atores. Direção: César Augusto e Simon Will. Rio de Janeiro, nov. 2013.

Literatura e dispersão na cena escrita

Literature and dispersion in the written scene

Ivete Lara Camargos Walty

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
iwalty2@yahoo.com.br

Resumo: Leitura da cena de uma peça de teatro descrita pelo narrador, em *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, como exercício da liberdade possível dos prisioneiros, com o objetivo de analisá-la como metonímia da escrita desse livro e, de certa maneira, da própria obra do autor alagoano, tomada como jogo farsesco tanto da prisão, no momento da ditadura Vargas ou não, quanto da sociedade e suas relações de poder. A cena de teatro é vista, em seus aspectos éticos, políticos e estéticos, como a cena da escrita em sua dispersão, à luz de teóricos como Agamben e Rancière, associados ao conceito de carnaval de Frye e Kristeva.

Palavras-chave: escrita; teatro; dispersão; ética.

Abstract: The present article offers a reading of a play scene described by the narrator of Graciliano Ramos's *Memórias do cárcere*, as an exercise of possible freedom of inmates, aiming at approaching it as a metonymy of the writing of this book and, to a certain extent, of the work by that writer from Alagoas, considered as a masquerade game, both of the prison, during the Vargas dictatorship or otherwise, and of society and its power relations. The scene is viewed in its ethical, political and aesthetic aspects, as the scene of writing in its dispersion, under the light of theorists such as Agamben and Rancière, alongside the concept of carnival in Frye and Kristeva.

Keywords: writing; theater; dispersion; ethics.

Recebido em: 16 de março de 2017.

Aprovado em: 12 de junho de 2017.

Objetiva-se, neste artigo, tomar a cena de uma peça de teatro descrita pelo narrador, em *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, como exercício da liberdade possível dos prisioneiros, com o objetivo de analisá-la como metonímia da escrita desse livro e, de certa maneira, da própria obra do autor alagoano, vista como jogo farsesco tanto da prisão, no momento da ditadura Vargas ou não, quanto da sociedade e suas relações de poder. Para iniciar tal reflexão, retoma-se aqui o final do texto de “O discurso do avesso”,¹ em que se analisa a cena do teatro montado na prisão, descrita no capítulo 22, do segundo volume de *Memórias do cárcere* (1987):

Uma noite, depois do chá, os militares trouxeram para o salão todos os bancos de refeitório. Alinharam perto dos cavaletes esses móveis toscos e em poucos minutos se formou um tablado, que mantas e lençóis ocultaram, seguros a cordas presas às paredes e às janelas. Num quarto de hora a prisão mudou-se em teatro, íamos assistir a uma comédia. A peça não fora escrita: examinara-se o assunto nos cubículos, à tarde, e os atores, de improviso, desenvolveriam em liberdade os seus talentos no decurso da representação. (RAMOS, 1987, v. 2, p. 286).

Entre os muitos recursos de adaptação dos presos à nova situação, na busca de recuperar a identidade perdida pelos mecanismos coercitivos, está o teatro. Geralmente satírico, ele faz processar a catarse, provocando a evasão. No texto em questão, ele é mais que isso, mais do que crítica ao sistema carcerário e à ditadura que o geria; é a recuperação do espetáculo, sua caricatura.

É que a prisão não se mudou em teatro, ela é o teatro, o espaço da representação por excelência. Ali onde cada um perde seu papel social e ganha o de subordinado, na verdade, o que há é uma profusão

¹ Escrito a partir do final de “O discurso do avesso: uma leitura de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos”, texto apresentado como trabalho final da disciplina “Teoria dos gêneros: modos e formas da narrativa em Graciliano Ramos”, ministrada por João Luiz Machado Lafeté, na USP, em 1988.

de máscaras a cair, a se substituir, velando ou desnudando faces, a repetir os mecanismos do carnaval. Não se trata, evidentemente, do sentido de carnaval como válvula de escape das pressões sociais, alienante e alienador. Mas de carnaval enquanto espaço do duplo, do dialogismo, pois é assim que o texto concretiza a prisão enquanto espetáculo.

Por isso mesmo, importa observar que o jogo armado na prisão, além de retomar a cena vivida no dia a dia pelos prisioneiros, retoma o ato básico da linguagem, a instituição da intersubjetividade encenada nas diferentes comunidades linguísticas. Nesse sentido, o teatro é aí montado recursivamente: a peça improvisada, a construção da subjetividade dos prisioneiros e dos guardas, a construção da subjetividade do autor que narra biograficamente a história. Assim, vale lembrar com Mikhail Bakhtin que:

Para o gênero romanescos, não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a imagem de sua linguagem. Mas para que esta linguagem se torne precisamente uma imagem de arte literária, deve se tornar discurso das bocas que falam, unir-se à imagem do sujeito que fala (BAKHTIN, 1993, p. 137).

Ora, se a polifonia do romance resulta da capacidade humana pela qual o falante encena-se no exercício da linguagem, ele encenaria sempre o lugar da alteridade no jogo social. Nesse sentido, o conceito de arte romanesca do autor russo aproximar-se-ia daquele postulado por Jacques Rancière sobre o que chama de partilha do sensível, já que o homem seria “um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação ‘natural’ pelo poder das palavras” (RANCIÈRE, 2009, p. 59-60).

Não há, pois, como deixar de inserir nesse tipo de encenação a questão da ética nas relações sociais e políticas. A ideia de *polis*, já em sua origem grega, prevê lugares a serem ocupados por cidadãos, de que se excluem crianças, mulheres e escravos. A definição de Aristóteles do homem como animal político é alheia e oposta à vida no lar, mas principalmente é a definição do homem como um ser vivo dotado de fala. Para ele, todos os que viviam fora da *polis*, escravos e bárbaros, eram destituídos, não da faculdade de falar, mas de um modo de vida no qual o discurso e somente o discurso tinha sentido e no qual a preocupação dos cidadãos era debater uns com os outros. Hannah Arendt (2001), discorrendo sobre as três atividades fundamentais à condição humana,

mostra que aquelas afeitas à ordem da casa (*oikia*), do espaço privado, agrupadas sob o nome de labor, são dedicadas à manutenção do corpo e da sobrevivência do indivíduo e da espécie. De outro lado, o trabalho, outra ordem de atividade, empresta ao mundo certa durabilidade na medida em que resulta em obras. Por sua vez, a ação, condição para o exercício da política, que se dá por meio da palavra, seria a “única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que os homens, e não o homem, vivem na Terra e habitam o mundo” (ARENDDT, 2001, p. 15).

Dessa forma, quem tem a palavra interviria no espaço público, desencadeando ações que não se restringem ao domínio privado ou individual, já que o surgimento da cidade-Estado pôs fim à soberania das relações de parentesco, instituindo o espaço público.

Observe-se, no entanto, que, tanto na sociedade grega como nas que se sucedem, há limites ao trânsito dos habitantes da *polis*, bem como ao direito à palavra.² Salienta-se, pois, como se dão formas de exclusão nas determinações de novas instâncias de poder e como elas se contrapõem a outras, em um processo móvel, mesmo que não reconhecido à época de seu surgimento.

Seja qual for a teoria filosófica que trata da ética, sempre se consideram as relações entre os homens, como se pode ver já no conceito de justiça e outras virtudes e suas injunções descritas por Aristóteles (2009), quando separa, na busca do homem pelo bem, o que é por natureza daquilo que é por vontade. É então que, em sua crença de que a ciência política é que rege a vida em sociedade, circunscreve a ética às coisas e às ações que estão em poder do homem. Todas as virtudes e os vícios arrolados pelo filósofo grego dizem respeito à relação com o outro, o que não poderia ser diferente, na medida em que o homem se constrói na e pela linguagem e sempre como alguém que diz “eu” frente a um “tu” (cf. BENVENISTE, 2005). Alguém só se faz sujeito se toma a palavra frente ao outro. A ideia de ética passaria, pois, pelo compartilhamento guiado pela relação entre conduta individual e valores coletivos.

² Aqui ainda caberia, talvez, incluir Michel Foucault, quando fala, em *A ordem do discurso*, sobre o controle que a sociedade exerce sobre a produção dos discursos: quem pode falar, o que pode falar e onde pode falar.

Sem entrar na história do conceito, há que se acentuar a relação entre ética e valores políticos e culturais, entre ética e diferença, entre ética e construção do sujeito. Isso porque o ato ético só se instaura quando o Outro entra em cena. Daí a ideia de responsividade inerente ao dialogismo que marca a linguagem. Diz o autor: “A palavra autônoma, responsável e eficaz é um índice essencial do homem ético, jurídico e político” (BAKHTIN, 1993, p. 149). E pode-se acrescentar o homem estético, na medida em que o próprio autor, em seu estudo do romance, considera que esse gênero trata não do homem em si, mas da imagem de sua linguagem. Em função disso, sua concepção de estilística do romance poderia ser estendida para uma concepção de estética, pois, como se viu, o gênero romanesco encena imagens dos sujeitos que falam em sua alteridade.

Nesse sentido, o conceito de arte romanesca do autor russo se aproximaria daquele postulado por Rancière sobre o que chama de partilha do sensível, já que ambos ligam política e literatura por meio da ética, que rege a relação eu-outro. Não sem razão, Rancière, citando Schlegel e Nietzsche, afirma que já “o Fedro, de fato, reúne quase todos os traços que Bakhtin apontará como constitutivos da ‘polifonia’ romanesca: diálogo, paródia, entrelaçamento das vozes, tema amoroso ligado ao tema da viagem iniciática” (RANCIÈRE, 1995, p. 12-13).

O autor alarga os poderes da escrita, propondo uma leitura diferente da relação estabelecida por Bakhtin entre o literário e o social. Afirma então:

o dialogismo não é a invasão da monofonia do discurso nobre pela multiplicidade das vozes do baixo e pelo parodismo popular. A forma platônica do diálogo e da dramaturgia do personagem socrático são, inversamente, uma invenção do discurso nobre, uma imitação do *logos* vivo que a própria escrita reserva contra o que a ameaça verdadeiramente: não o vigor da palavra ‘popular’, mas a dispersão e o desvio democráticos da escrita, a aventura do discurso ‘mudo’, circulando sem voz que garanta sua enunciação e a validade do que ele diz (RANCIÈRE, 1995, p. 13).

Para Rancière (1995, p. 13), “é um jogo muito mais complexo que é jogado entre os poderes do escrito e a ordem ou desordem social”. Por isso mesmo, na continuação de sua reflexão, afirma em obra mais recente que “a partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Associando revolução estética e revolução política, o autor afirma:

O conhecimento histórico integrou a oposição quando contrapôs à velha história dos príncipes, batalhas e tratados, fundada na crônica das cortes e relatórios diplomáticos, a história dos modos de vida das massas e dos ciclos da vida material, fundada na leitura e interpretação das “testemunhas mudas”. O surgimento das massas na cena da história ou nas “novas” imagens não significa o vínculo entre a era das massas e a era da ciência e da técnica. Mas sim a lógica estética de um modo de visibilidade que, por um lado, revoga as escalas de grandeza da tradição representativa e, por outro, revoga o modelo oratório da palavra em proveito da leitura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades (RANCIÈRE, 2009, p. 49-50).

Rancière afirma ainda que no espaço político se arma, pela capacidade metaforizante da memória, “o litígio das imagens e das palavras”, como bem observa Willy Carvalho Coelho (2014, p. 29) em seu estudo sobre Graciliano Ramos. Tal litígio possibilitaria a burla do controle que esses circuitos exercem na intenção de submetê-los à racionalidade. É então que Rancière (2010), em seu estudo do romance realista do século XIX, a partir da leitura crítica do texto “O efeito de real”, de Roland Barthes, fala do “livro-democracia – o livro que incorpora e coloca em diálogo partes inconciliáveis” (RANCIÈRE, 2010, p. 79). Diz Rancière, evidenciando a tensão do romance realista provocada pela convivência dos contrários dos mundos plebeu e aristocrático:

o modernismo historicamente significou a construção de uma sensibilidade de igualdade radical, fazendo da arte e da vida a mesma coisa, uma vez que ele tornou todas as experiências equivalentes e conectou qualquer uma delas a todas elas (RANCIÈRE, 2010, p. 90).

Nessa postulação unem-se, pois, estética, ética e política. E é essa postulação que nos incita, reitera-se, a examinar a cena do teatro descrita em *Memórias do cárcere* como metonímia da escrita desse livro e, de certa maneira, da própria obra do autor alagoano, tomada como jogo farsesco tanto da prisão, no momento da ditadura Vargas ou não, quanto da sociedade e suas relações de poder.

A cena do teatro liga-se a outras do livro; a Rádio Libertadora, a criação do Coletivo, a revolta dos pratos em que os presos ocupam a cena com sua voz, unindo-a a outras vozes e escapando ao controle de policiais ou de companheiros.

– Alô, alô! Fala a Rádio Libertadora.

Não era apenas um divertimento arranjado com o fim de matar tempo e elevar o ânimo dos presos: vieram notícias de jornais, comentários, acerbas críticas ao governo, trechos de livros, o *Hino do Brasileiro Pobre*, algumas bastante patrióticas, sambas (RAMOS, 1987, v. 1, p. 216-217).

Tais rituais são metonímias/metáforas do ato de escrever como uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação:

Escrever é um ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade, dessa comunidade com a sua própria alma (RANCIÈRE, 1995, p. 7).

Tal postulado reforça a percepção da escrita como coisa política, mais que por ser um instrumento de poder ou uma via do saber, sobretudo porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta a alegorizar essa constituição. “A escrita é política porque traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e a das condições” (RANCIÈRE, 1995, p. 8).

E continua:

Antes de ser o regime do teatro mentiroso, a democracia é o regime da escrita. E a escrita é, indissolivelmente, duas coisas em uma: é o regime errante da letra órfã cuja legitimidade nenhum pai garante, mas é também a própria textura da lei, a inscrição imutável do que a comunidade tem em comum (RANCIÈRE, 1995, p. 9).

Não sem razão as imagens do corpo na obra – as descrições do corpo nu, degradado, semimorto; a garganta seca, o abscesso sobre a unha; as tatuagens marcadas pela deformação; as imagens refletidas/refratadas no espelho –, já bastante estudadas pela crítica,³ não apenas estão na narrativa em questão e em toda a obra de Graciliano Ramos,

³ Wander Melo Miranda (1992), Willy Carvalho Coelho (2014), entre outros.

mas são também o corpo narrativo em sua relação com o corpo social. E, mais do que isso, o corpo por excelência é o do vagabundo, figura desdobrada e espelhada na obra de Graciliano, com especial atenção em *Angústia* e *Memórias do cárcere*. A figura do vagabundo não se restringe à do ser que erra pelas ruas, antes está contida em imagens dos outros e do próprio narrador, mesmo porque incorpora o bicho, o ser degradado exibido na prisão. A cena da chegada à Casa de Correção é representativa do que se pretende mostrar:

Desembocamos numa espécie de antecâmara; vi na parede um espelho, avizinhei-me dele. Não contive uma exclamação de espanto:

— Que vagabundo monstruoso!

Estava medonho. Magro, barbado, covas no rosto cheio de pregas, os olhos duros, encovados. Demorei-me um pouco diante do espelho. Não podia ver-me na Colônia, de nenhum modo avaliava os estragos, a medonha devastação.

— Que vagabundo monstruoso! (RAMOS, 1987, v. 2, p. 191).

Além disso o espelhamento se reitera:

Chegando ao espelho para barbear-me, repeti com desânimo:

— Que vagabundo sórdido!

Como se transformava uma pessoa tão depressa? Escanhoei-me e alterou-se um pouco a figura semelhante aos ladrões, meus companheiros na Colônia Correccional. Mas a magreza, as órbitas fundas, as rugas, ainda me espantavam; não havia jeito de habituar-me àquele horror (RAMOS, 1987, v. 2, p. 193).

Várias cenas do livro aí se sintetizam: a visão do negro a coçar os escrotos no porão do navio *Manaus*, a tatuagem esfacelada no pulso do rapaz da portaria de uma das prisões, o uso do paletó pelo avesso para esconder os cigarros de outros prisioneiros, o “mergulho” no sangue do tuberculoso morto de quem “herdou” o cobertor, o quadro descrito da relação homossexual masculina, a narração sedutora das histórias do ladrão Gaúcho. Trata-se de um exercício de alteridade na acolhida do outro. Essa acolhida, no entanto, é também estranhamento, inclusive de si próprio. Não por acaso episódios do conto “Paulo”, do livro *Insônia* (1994), deixados na gaveta antes da detenção do narrador/autor, ocupam espaços na narrativa específica sobre a prisão:

Naquele tempo, no delírio, julgava-me dois. A parte direita não tinha nada comigo e se chamava Paulo. Estava podre. [...] Homem sem olhos, pavorosa máscara de esparadrapo, horas a pingar fanhosas num relógio invisível; o pensamento louco de conseguir desdobrar-me, enviar ao cemitério a banda estragada (RAMOS, 1987, v. 2, p. 207).

A ideia de desdobramento, evidente no conto em pauta, indicia o jogo narrativo de Graciliano Ramos e seu dobrar sobre si mesmo, sobre o outro, sobre a sociedade e sobre o ato da escrita.

Paulo está curvado por cima de mim, remexe com um punhal a ferida. Estertor de moribundo na floresta, perto de um pântano. Há uma nata de petróleo na água estagnada, coaxam rãs na sala.

[...] Paulo compreende-me. Curva-se, olha-me sem olhos, espalha em roda um sorriso repugnante e viscoso que treme no ar (RAMOS, 1994, p. 56-57).

Esse sorriso, outra constante na(s) narrativa(s), “um sorriso medonho, sem dentes, sorriso amarelo que escorre pelas paredes, sorriso nauseabundo que se derrama no chão lavado a petróleo” (RAMOS, 1994, p. 54), metaforiza o exercício de uma escrita que lida com o qualquer, incorporando histórias sem hierarquizá-las. A ideia é de contaminação revelada pela viscosidade, pela ideia de sujeira e morte. Não sem razão na escrita da prisão há referência a uma outra imagem fulcral de *Angústia*, a da escrita a escorrer pela parede:

Moisés levantava-se, despedia-se. Eu escondia as mãos na coberta, enrolava o pano debaixo do queixo e tremia, pedia-lhe com os olhos que não me deixasse só entre aquelas paredes horríveis. Agora Moisés havia me abandonado, e eu batia os dentes como um caititu. As paredes cobriam-se de letreiros incendiários, de lágrimas pretas de piche. As letras moviam-se, deixavam espaços para serem preenchidos. Estava ali um tipógrafo emendando a composição. E o piche corria, derramava-se no tijolo. Ameaças de greves, pedaços da Internacional. Um, dois... Impossível contar as legendas subversivas. Havia umas enormes, que iam de um ao outro lado do quarto; umas pequeninas, que se torciam como cobras, arregalavam os olhinhos de cobras, mostravam a língua

e chocalhavam a cauda. As letras tinham cara de gente e arregaçavam os beiços com ferocidade. A mulher que lava garrafas e o homem que enche dornas agitavam-se na parede como borboletas espetadas e formavam letreiros com outras pessoas que lavavam garrafas, enchiam dornas e faziam coisas diferentes (RAMOS, 1983, p. 233-234).

Essa longa citação justifica-se por resumir a reflexão aqui conduzida, já que a parede do quarto⁴ encena o processo da escrita, seu jogo recursivo e sua dispersão, metáfora metonímica do próprio livro, barreira e porosidade, em que as letras se movem, deixando espaços para serem preenchidos. A “letra órfã”, repita-se, cuja legitimidade nenhum pai garante, mas também a própria textura da lei, a inscrição imutável do que a comunidade tem em comum (cf. RANCIÈRE, 1995, p. 9).

Não há contrários, há coetaneidade. Luís da Silva, em *Angústia*, assim como o narrador de *Memórias do cárcere*, tem suas histórias contadas em cruzamento com outras histórias, o que não deixa perder as subjetividades, mesmo aquelas refugadas. Cruzam-se os caminhos, as histórias em sua pluralidade de ritmos. A escrita, com suas reticências, sua sintaxe mista, seu jogo de luzes e sombras, impede o aplainamento e faz ecoar vozes diversas do eu, do outro, do outro do eu inserido no jogo social.

Nesse jogo enunciativo entre o individual e o coletivo, entre “comum e próprio, gênero e indivíduo”, instauram-se “as duas vertentes que se precipitam nos lados do vértice do qualquer”, para usar a terminologia de Giorgio Agamben (2013, p. 28).

Graciliano e outros eram chamados comunistas. Lembramos com Agamben (2013, p. 18) que “o ser dito – a propriedade que funda todos os pertencimentos (o ser-dito italiano, cão, comunista) – é, de fato, também aquilo que pode colocá-los todos radicalmente em questão”. Daí a ideia de dispersão que se conjuga com o regime da letra morta (cf. RANCIÈRE, 1995), impertinente e indomável figurada no *trickster* ou no vagabundo (cf. AGAMBEN, 2013, p. 19). Essa relação está também em Rancière (1995, p. 10): “Assim se proclama, interminavelmente, a doença da escrita: doença da circulação desses corpos incorporais que devolve à própria contingência qualquer posição legítima de fala e qualquer ordem das funções do corpo comunitário”.

⁴ Ver o artigo “Encenação e recursão no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos” (WALTY, 2012).

Rancièrè ressalta ainda que a

“Literatura” é um desses nomes flutuantes que resistem à redução nominalista, um desses conceitos transversais que têm a propriedade de desmanchar relações estáveis entre nomes, ideias e coisas e, junto com elas, as delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso. “Literatura” pertence a essa delimitação e a essa guerra da escrita onde se fazem e se desfazem as relações entre a ordem dos discursos e a ordem dos estados (RANCIÈRE, 1995, p. 27).

Para pensar sobre esse lugar da literatura, volta-se à ideia do teatro com que se abre o texto, lembrando ainda com Rancièrè (1995, p. 41) que “[a] literatura é uma dramática da escrita, desse trajeto da letra desincorporada que pode tomar qualquer corpo”. Tal desierarquização aproxima, assim, a escrita democrática do teatro e do carnaval, enquanto espaços do duplo, do dialogismo, pois é assim que o texto concretiza a prisão enquanto espetáculo. A esse respeito, diz Julia Kristeva: “O carnaval contesta Deus, autoridade e lei social [...]”. E continua:

Assim, a cena do carnaval, onde a ribalta e a platéia não existem, é cena e vida, jogo e sonho, discurso e espetáculo. É, ao mesmo tempo, a proposição do único espaço em que a linguagem escapa à linearidade (à lei), para ser vivida em três dimensões, enquanto drama, o que mais propriamente significa também o contrário, a saber, que o drama se instala na linguagem (KRISTEVA, 1974, p. 78).

Aqui drama é incorporação do homicídio, cinismo, revolução. E essas são máscaras a se intercambiar em *Memórias do cárcere*, povoando a cena que “não é nem a da lei, nem a da paródia, mas sua outra” (KRISTEVA, 1974, p. 79).

O carnaval é, então, o teatro da ironia contra si e contra o outro, a representação do mundo que o desejo rejeita completamente: “o mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativo e dor e confusão. [...] o mundo, também, do trabalho pervertido ou desolado, de ruínas e catacumbas, instrumentos de tortura e monumentos de insensatez”, de que nos fala Northrop Frye (1973, p. 48). E esse mundo demoníaco, acrescenta Frye (1973, p. 49), “é uma sociedade unida por uma espécie de tensão molecular de egos”, onde se processa a unificação do chefe tirânico e do *pharmakós*,

a vítima sacrificial. Aí, o eu vai do fundo à superfície, do baixo ao alto, do dentro ao fora, do individual ao coletivo, do reacionário ao revolucionário, estilhaçando-se, concretizando assim o *sparagmós*.⁵ Cada face do corpo despedaçado faz-se espelho a refletir/refratar outras faces.

O discurso da dispersão não quer, pois, reconstruir o sujeito em harmonia, quer-se corpo despedaçado, por isso não se completa. Ao texto incompleto corresponde o sujeito incompleto, ilustrando a aniquilação de que fala Kristeva.

Nesse sentido, importa ressaltar na escrita de Graciliano o aspecto farsesco do jogo entre prisioneiros e militares; o precário cenário armado com “móveis toscos”, um tablado cercado de “mantas e lençóis”, “seguros a cordas presas às paredes e às janelas” (RAMOS, 1987, v. 2, p. 286). A cena do palco é atravessada pela dos bastidores:

Não havia ponto nem conta-regra: subordinando-se ao plano, cada qual teria o direito de entrar, sair e dizer qualquer coisa ou não dizer nada. Os papéis cresceriam, diminuiriam, conforme as circunstâncias. Que iria sair dali? Provavelmente não sairia nada, mas estávamos de pé, olhos e ouvidos atentos, longe do *crapaud*, do xadrez, da paciência. O ensaio geral de realizava lá dentro, num burburinho (RAMOS, 1987, v. 2, p. 286).

Mais do que uma menção aos jogos de cartas, as referências ao xadrez e ao *crapaud* ratificam, ironicamente, o aspecto teatral da cena de representação de uma sessão do tribunal, com o deslocamento das peças no tabuleiro. Seguem-se a pantomima dos gestos como o de folhear papéis e a roupa do juiz com o “paletó negro, uma pasta de algodão na gola, fingindo arminho” (RAMOS, 1987, v. 2, p. 287), que acentuam o aspecto caricatural. À representação dos prisioneiros se misturam atos reais dos guardas em seu papel de controle e cerceamento, tudo narrado com uma ironia cortante. Os termos “espantallo sombrio”, “resmungar uma extensa arenga”, “ordem pastosa”, “gorgorejo rouco”, “diálogo cheio de quiprocós”, entre outros, por meio de aspectos visuais e sonoros, desnudam a farsa social dentro e fora da prisão. Ao papel autoritário do juiz ridicularizado contrapõem-se discursos outros:

⁵ É interessante observar a possibilidade de uma leitura lacaniana a partir dos elementos aqui levantados, concretizando a teoria do *corps morcelé*.

E Ivan Ribeiro surgiu, chegou-se ao réu, entabulou um discurso em linguagem profundamente revolucionária, sem nenhuma deferência aos magistrados. Jogou em cima deles pedaços do programa da Aliança Nacional Libertadora e frases que diariamente se renovavam para animar os espíritos vacilantes. Pão, terra e liberdade – exigiu firme. Arrojou-se a atacar o governo e apresentou como herói o vivente mesquinho, deslocado nas ataduras (RAMOS, 1987, v. 2, p. 288).

O encontro de tais discursos e posições cria a tensão desestabilizadora, o que é reforçado pela acusação dos crimes do réu que representa cada um dos que ali estão: “redigiu manifestos sediciosos, organizou comícios, pichou muros e escreveu artigos violentos em jornais clandestinos” (RAMOS, 1987, v. 2, p. 289). Segue-se a acusação maior: “Sem dúvida obedeceu às instruções dos agentes de Moscou”. À figura do juiz corresponde inversamente a figura do réu, “com os braços amarrados às costas, um lenço a tapar-lhe a boca”, chamado de pobre diabo, ruína física, imbecil, idiota. A “cavernosa tosse costumeira” do juiz vale como um ruído a interromper não apenas sua própria fala, mas também o discurso institucional, colocado em evidência em seus aspectos frágeis e derrisórios. Como se não bastasse, a sentença do juiz refere-se a um pedido de clemência baseado “nas tradições misericordiosas da nossa cultura ocidental”: “Trinta anos. Que dizem? Há na verdade atenuantes. Apenas trinta anos, na ilha Grande. Uma sentença módica” (RAMOS, 1987, v. 2, p. 289).

A peça encenada mistura os planos ficcionais e vivenciais como na narrativa das memórias. Ribalta, bastidores e plateia se entrecruzam, assim como prisão e sociedade. Não por acaso a peça e sua descrição terminam com referência ao riso: “As cortinas cerraram-se. A plateia ria. Na saleta do café, os guardas riam” (RAMOS, 1987, v. 2, p. 290). O riso tão natural provocado pela comédia em questão não poderia ser associado ao “riso da caveira”, evocado em meio aos prisioneiros que voltavam da Colônia Correccional?

O esqueleto que o moço da rouparia tinha no punho voltou-me ao espírito. Os ácidos não haviam desfeito a medonha tatuagem. Por cima da cicatriz que repuxava a pele se estendia num desenho róseo, sobressaíam costelas, vértebras, o riso da caveira. As figuras estranhas apinhadas ali riam. Riam para mim como se eu fosse uma carcaça também (RAMOS, 1987, v. 2, p. 15).

No drama de *Memórias do cárcere*, o texto é, então, o teatro da ironia contra si e contra o outro, não o mundo humano demoníaco que o desejo rejeita completamente: “o mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativo e dor e confusão. [...] o mundo, também, do trabalho pervertido ou desolado, de ruínas e catacumbas, instrumentos de tortura e monumentos de insensatez”, de que nos fala Frye (1973, p. 148). Tal teatro faz sim emergir esse mundo, não para rejeitar o desejo, mas para lidar com ele em “uma sociedade unida por uma espécie de tensão molecular de egos” (FRYE, 1973, p. 149), onde se processa a unificação do chefe tirânico e do *pharmakós*, a vítima sacrificial.

No espelho encenado da narrativa de Graciliano Ramos sua face desdobra-se em outras, em uma pluralidade de “eus”, em uma pluralidade de outros. A escrita biográfica supera a dimensão individual porque se encena em suas limitações e desdobramentos, em um jogo farsesco que reflete/refrata o jogo sócio-político. Nessa partilha em que se dá participação em comum e, inversamente, a separação, a distribuição de quinhões (cf. RANCIÈRE, 1995), cada leitor, através do tempo, faz parte do jogo, encenando-se nas relações de poder contemporâneas. Isso porque, como aponta Rancière (1995, p. 8),

Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder, uma ordem política é uma certa divisão de ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: uma relação entre os modos do fazer, os modos do ser e do dizer; entre a distribuição dos corpos de acordo com as atribuições e finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e a do dizível.

E mais: “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). A escrita da prisão encena, pelo avesso, a vida social, distribuindo e revertendo papéis, o que nos incita sempre a interrogar como nos situamos nesse jogo farsesco em sua multiplicidade de máscaras. Teatro na literatura, literatura como teatro, vida como teatro, encenando relações de poder da e na linguagem. Estética, ética e política nas cenas da escrita em dispersão das histórias da literatura brasileira, nas histórias da sociedade brasileira.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10. ed. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini *et al.* 5 ed. São Paulo: Editora Unesp; Hucitec, 1993.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade da linguagem. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed. Campinas: Pontes, 2005. p. 284-293.

COELHO, Willy Carvalho. *O incomensurável comum: políticas da escrita em Graciliano Ramos*. 2014. 224 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Edusp, 1992.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 26. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 24. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987. 2 v.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito da realidade e a política da ficção. Tradução de Carolina Santos. *Novos Estudos*, São Paulo, p. 75-90, mar. 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

WALTY, Ivete L. C. Encenação e recursão no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 22, n. 3, p. 151-159, set.-dez. 2012.

WALTY, Ivete L. C. *O discurso do avesso: uma leitura de Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. São Paulo: USP, 1988. Inédito.

**A modernidade de *Memórias da Rua do Ouvidor*:
o teatro e a moda**

***The modernity of Memórias da Rua do Ouvidor:*
*theater and fashion***

João Cícero Teixeira Bezerra

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

CNPq

jcicerob@gmail.com

Resumo: O presente artigo investiga o processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro através do fenômeno do teatro e da moda como apresentado na obra *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878), de Joaquim Manuel de Macedo. Para isso, discutem-se pontos de vista teóricos e historiográficos distintos sobre a modernidade a partir de pensadores e críticos de matrizes marxistas e da história cultural e das artes (como Roberto Schwarz, Luiz Felipe de Alencastro, Christophe Charle e Jonathan Crary), examinando o livro de Macedo já referido, com o objetivo de alcançar a complexidade da experiência ali exposta, propondo angulações teóricas distintas para a análise do fenômeno e, por fim, pensando um contraste entre a modernidade periférica brasileira e a francesa através do ensaio “O pintor da vida moderna” (1863), de Charles Baudelaire, em comparação com *Memórias da Rua do Ouvidor*, de Joaquim Manoel de Macedo.

Palavras-chave: modernidade; teatro; historiografia; estética.

Abstract: This article investigates the modernization process of the city of Rio de Janeiro through theater and fashion as presented in the book *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878), by Joaquim Manuel de Macedo.

Different theoretic and historiographic viewpoints about the modernity are discussed through art and history marxist critics (like Roberto Schwarz, Luiz Felipe de Alencastro, Christophe Charle and Jonathan Crary), with the objective of reaching the complexity of the experience exposed in Macedo's book, and finally a reflection is made about the contrasts between Brazilian and French peripheric modernity through the essay *The "Painter of Modern Life"* (1863), by Charles Baudelaire in comparison with Macedo's writings.

Keywords: modernity; theater; historiography; aesthetics.

Recebido em: 12 de março de 2017.

Aprovado em: 30 de junho de 2017.

1 Qual modernidade?

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes (BENJAMIN, 2000, p. 194).

Situar uma modernidade estreitada no correr da Rua do Ouvidor é um intento difícil diante da sociedade escravocrata do Brasil imperial dos Oitocentos. Pensar a paisagem e as memórias contadas (um pouco inventadas) por Macedo sobre essa rua da cidade do Rio de Janeiro nos faz enfrentar alguns dilemas de uma história que expõe suas contradições e nos põe perante um enfrentamento de categorias de análise histórica.

Antes de solucionar esse debate que, certamente, não será aqui resolvido (mas sim envolvido em dilemas teóricos), faz-se necessário apresentar dois caminhos conflitivos que parecem ser distintos e ao mesmo tempo cheios de possibilidades críticas: 1) a relação da modernidade com um estágio do capitalismo trazido pela revolução industrial, e a dificuldade de se pensar numa modernidade em um país não industrial e escravocrata;¹ 2) a presença de uma modernidade do

¹ Importante recordarmos que *Memórias da Rua do Ouvidor* foi escrito 10 anos antes da abolição da escravatura, que se deu em 13 de maio de 1888, com a Lei Áurea.

gosto e da imagem em um país periférico como o Brasil, modernidade do teatro de variedade (de espetáculos estrangeiros e de cópias de obras internacionais montadas no Brasil) e do comércio das modistas francesas. Neste ensaio, os dois percursos críticos guiarão o processo de análise da obra *Memórias da Rua do Ouvidor* (1978), de Joaquim Manuel de Macedo, e seu enfrentamento com o texto “O pintor da vida moderna” (1863), de Charles Baudelaire.

1.1 A modernidade complicada: liberalismo e escravidão

Para expor a primeira questão apontada, torna-se relevante trazer o clássico ensaio de Roberto Schwarz “As ideias fora do lugar”. Na obra, o crítico e teórico da literatura diz o seguinte:

Era inevitável, por exemplo, a presença entre nós do raciocínio econômico burguês – a prioridade do lucro, com seus corolários sociais – uma vez que dominava no comércio internacional, para onde a nossa economia era voltada [...]. Sendo uma propriedade, um escravo pode ser vendido, mas não despedido. O trabalhador livre, nesse ponto, dá mais liberdade a seu patrão, além de imobilizar menos capital. Este aspecto – um entre muitos – indica o limite que a escravatura opunha à racionalização produtiva. Comentando o que vira numa fazenda, um viajante escreve: “Não há especialização do trabalho, porque se procura economizar a mão de obra”. Ao citar a passagem, F.H. Cardoso observa que “economia” não se destina aqui, pelo contexto, a fazer o trabalho num mínimo de tempo, mas num máximo. É preciso espichá-lo, a fim de encher e disciplinar o dia do escravo (SCHWARZ, 1977, p. 14-15).

O argumento de Schwarz nos mostra o quanto o Brasil oitocentista estava cercado pelo fato concreto da escravidão e pela relação econômica do país com o mundo do capital estrangeiro. Logo, há uma ambiguidade na base do “liberalismo” brasileiro que não se coaduna com o princípio do trabalho livre e especializado próprio do mundo liberal. Como diz o pensador, a presença do escravo e do favor (relação de dependência de homens livres com grandes latifundiários ou com famílias da classe média da cidade) “desmente as ideias liberais” (SCHWARZ, 1977, p. 16). É nesse solo que deve ser pensada, portanto, a modernidade brasileira: 1) sem uma

ampla industrialização; 2) com pouco trabalho livre, mas pretendendo ou pressupondo seguir as ideias liberais e os anseios econômicos determinados pelos ideais de países da Europa ocidental; 3) e com uma base econômica sustentada no regime disciplinar do trabalho escravo.

Estavam em jogo diferentes concepções de liberdade individual, do pacto político no Estado constitucional moderno. Tudo isso ganhava maior complexidade nos países americanos – particularmente nos Estados Unidos e no Brasil – onde existia um sistema escravista de permeio e uma comunidade que professava, ou buscava atingir, os princípios liberais predominantes na economia, na política e na sociedade da Europa ocidental (ALENCASTRO, 1997, p. 15).

No segundo volume de *História da vida privada no Brasil*, intitulado *Império: a corte e a modernidade nacional*, Luiz Felipe de Alencastro volta a percepção para a ambiguidade do liberalismo praticado no Brasil. O pesquisador nos diz também que essa mediação malfeita prossegue nos Estados Unidos e que havia por aqui uma “ordem privada específica, escravista” (ALENCASTRO, 1997, p. 17). Segundo esse autor, escravismo e liberalismo ocupam paradoxalmente o mesmo território das ideias e das práticas sociais. Tal paradoxo evidencia-se até mesmo em espaços inerentes ao liberalismo. Isso pode ser verificado no caso do jornal (vide o *Jornal do Commercio*), uma vez que ele, ao mesmo tempo, é cooptado pelo e coopta-se no modelo escravocrata e liberal. Basta que se abram suas páginas e se vejam as discussões sobre balança comercial do país convivendo pacificamente com a venda de escravos: “ordem privada específica, escravista”, como nos disse Alencastro.

Para que se perceba isso, basta levantar algumas informações contextuais da obra de Joaquim Manuel de Macedo em análise neste ensaio. O primeiro capítulo de *Memórias da Rua do Ouvidor* surgiu no *Jornal do Commercio* em 22 de janeiro de 1878, na primeira página do periódico. Ali há um grande desenho do mapa do Oriente Médio no qual está escrito: “mapa do teatro da guerra no Oriente – 1877”, provavelmente referindo-se ao conjunto de guerras que na época assolavam o mundo oriental (Guerra Servo-Turca, 1876-1878; Guerra Montenegrina-Otomano, 1876-1878; Guerra Russo-Turca, 1877-1878). Intrigante é o fato de a guerra real ser descrita pela expressão “teatro da guerra”. De algum modo, notam-se nessas palavras o linguajar militarista da época, a menção à espetacularidade da guerra e a importância de sua informação em um jornal que trata de questões comerciais internacionais.

No pé da página, lugar tradicionalmente destinado ao folhetim, surge o primeiro capítulo de *Memórias da Rua do Ouvidor*. Lugar que se tornará uma espécie de palco da história da transformação do “Desvio de Mar” na rua “mais passeada e concorrida, e mais leviana; indiscreta, bisbilhoteira, esbanjadora, fútil, noveleira, poliglota e enciclopédica de todas as ruas da cidade do Rio de Janeiro” (MACEDO, 2005, p. 9). Ainda no *Jornal do Commercio* de estreia das crônicas de Macedo, veem-se na página 7 do periódico, na sexta coluna, os seguintes anúncios de venda:

Vendem-se máquinas de costura Singer Howe, Grover [...] a preços muito reduzidos; na rua S, Pedro n. 147, casa do Guimarães.

[...]

Vendem-se duas pretas, perfeitas cozinheiras e engomadeiras, tanto de roupa de homem como de senhora, e faz todo o serviço de casa [...]; na rua Alcântara n. 74 (Cidade Nova) (VENDEM-SE, 1878, p. 7).

O exemplo retirado das páginas do periódico evidencia o ambiente contraditório que compõe o liberalismo brasileiro. A publicidade sobre a máquina de costura Singer, produto industrial, e a reificação das escravas, transformadas em produto doméstico, dão a ver o quanto a questão do liberalismo brasileiro transforma o escravo em mercadoria, mostrando o quanto o debate acerca do trabalho livre e escravo se torna nessa manchete invisível na medida em que o escravo não é considerado indivíduo (com direito ao próprio trabalho), mas coisa, máquina rebaixada.

Resta que no decorrer do processo de organização política e jurídica nacional, a vida privada escravista desdobra-se numa ordem privada prenhe de contradições com a ordem pública. Manifesta-se a dualidade que atravessa todo o império; o escravo é um tipo de propriedade particular cuja posse e gestão demandam, reiteradamente, o aval da autoridade pública (ALENCASTRO, 1997, p. 16).

O modelo de sociedade que se constrói aqui no Brasil estava, portanto, calcado na incorporação do escravo ao modelo privado, e esse modelo era garantido pelas autoridades públicas. De fato, o trabalho livre não é uma categoria destituída de agruras. Mas ele dá possibilidades mínimas de arranjos entre o patrão e o operário, gerando uma flexibilidade nos meios de produção. O historiador marxista Eric J. Hobsbawm, em

seu livro *Os trabalhadores: estudos sobre a história do operariado*, mostra-se fortemente crítico quanto ao trabalho livre no capitalismo. Contudo, percebe nele possibilidades de adaptação inconcebíveis no regime da escravidão. “Os trabalhadores começaram a exigir o que o tráfego podia suportar e, onde tinham alguma escolha, a medir o esforço pelo pagamento” (HOBSBAWM, 2012, p. 401).

Voltando para *Memórias da Rua do Ouvidor*, pode-se dizer que as crônicas de Macedo nos apresentam a transformação de um espaço rural e humilde em uma rua moderna e cheia de enfeites. Se essa rua é uma ilha dentro da realidade brasileira como um todo, não se pode descartar o fato de que novidades comportamentais se delineiam em sua paisagem urbana, onde emerge um quadro cultural que expressa a complexidade do país na época.

Na obra analisada, é possível encontrar essa complexidade apontada pelos pesquisadores acima citados. Vê-se a alusão à presença de escravos e de trabalhadores livres; estes mais que aqueles. Há uma espécie de assepsia em torno da Rua do Ouvidor, uma vez que os escravos são retirados de lá, pois, de algum modo, eles representam uma mácula naquele ambiente urbano que visa se representar como modelo de modernidade.

De 1770 a 1791 a cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro se transformou como por metamorfose rápida. Era feia lagarta, e o vice-rei marquês de Lavradio fez sair do casulo a *borboleta*, asseando, calçando as ruas e praças, abrindo novas ruas, banindo as rudes *peneiras* das portas e janelas, e removendo para longe dos centros urbanos a aglomeração pestífera dos míseros negros trazidos da África para imundos reinos de mercado de escravos (MACEDO, 2005, p. 53).

A retirada dos escravos narrada por Macedo exhibe um fato histórico, mas também nos coloca diante do modo como o cronista narra o fato, revestindo-o de preconceito, evidenciado na expressão “a aglomeração pestífera dos míseros negros”. Aqui, o que se observa não é apenas uma medida sanitária de retirada dos escravos como se eles não pudessem estar de modo algum na paisagem da cidade.² Vê-se o

² Tal fato se refere ao momento em que os escravos foram expulsos da região da atual Praça XV e foram transferidos para o Valongo, por medidas sanitárias e paisagísticas, ou seja, para não haver comprometimento da imagem europeia de cidade do Rio de Janeiro (GÓES, 1993, p. 38).

reflexo transparente de parte da mentalidade brasileira no que se refere à presença dos escravos na parte urbana da cidade. Décadas depois (quase um século – no primeiro capítulo das crônicas publicadas), como se procurou mostrar, não há nenhum pudor em pôr os escravos nos jornais junto com os produtos industrializados para venda, enquanto prossegue o incômodo de vê-los na paisagem nobre da cidade.

Como explica Alencastro, há uma grande complexidade na relação entre a escravidão e a vida privada brasileira. Nesse sentido, o texto de Macedo dá a ver, em sua lógica casual memorialística, como foi necessário para a história de glória e luxo da Rua do Ouvidor a exclusão dos escravos de seus arredores. Nota-se, conseqüentemente, que para a configuração intelectual do cronista a “modernidade” da rua é alcançada a partir da invisibilidade dos escravos.

Saem os escravos e entra a livre concorrência? A questão não é simples assim, mas é um pouco o que acontece na narração da crônica de Macedo. Como já foi apontado, a escravidão é um tema complexo e que expõe no berço do nosso liberalismo o quanto as nossas “ideias estão fora de lugar”, na paradigmática expressão de Roberto Schwarz. Entretanto, na lógica da espacialidade moderna da Rua do Ouvidor, contada por Macedo, a exclusão asséptica parece ser regra, e não exceção. Os escravos saem, e em seu lugar surge, anos depois, a disputa de comerciantes estrangeiros:

Williams detestava Mlle. Lucy, e Mlle. Lucy que o percebeu, vingava-se, sorrindo marotinha para ele de cada vez que podia encontrar-lhe os olhos.

[...]

Um dia entrou na loja de calçado um homem de sério exterior, e disse a Williams com o mais simples e inocente modo: – *Monsieur*, quero escolher sapatos. Eram de uso os sapatos abotinados ingleses; mas o irrefletido comprador, entrando em loja de rua já afrancesada, tratara Williams por *monsieur*. Williams empertigou-se e respondeu de mau modo: – *Monsieur* é tratamento de francês; eu ser inglês, que se trata *mister*; tu vem enganada... sapato francês não entra neste casa. Vai adiante. [...]

Infelizmente, para Williams, Mlle. Lucy, que então passava, observou a cena, e em parte por vingança de francesa, em parte por gosto de zombaria, determinou atormentar o inglês. E logo no mesmo dia e nos cinco ou seis seguintes Mlle. Lucy, sempre que saía da loja onde trabalhava ou para ela

vinha, passava pela frente da loja do inglês, e dizia alto com sua voz argentina, e sorrindo com agrado malicioso: – Bon jour, Mr. Williams! – Bon soir, Mr. Williams! E isso, mas só isso repetidas vezes em cada dia.

Williams encolerizava-se; franzia as sobrancelhas, mas, grave inglês que era, não podendo maltratar com palavras uma mulher, não respondia nunca à jovem costureira francesa. Mlle. Lucy, encorajada pela paciência do inglês, entrou na loja de calçado, sentou-se sem cerimônia em uma cadeira baixa, e disse, como costumava: – Bon jour, monsieur Williams! O inglês, severo e pudico, respondeu pela primeira vez, corando fortemente, e com voz trêmula pela ira:

– Non comprende *nada francês*...

Mlle. Lucy, fingindo não perceber a indignação do inglês, avançou um dos pés, mostrou-o todo, e continuou dizendo, ou antes, perguntou em português mal pronunciado:

– *Monsieur Williams*, tem na sua loja sapatinho para meu pé?...

O inglês, instintivamente, ou por hábito de ofício, fitou os olhos no pé que estava exposto; mas imediatamente voltou-se e exclamou, retirando-se para o fundo da loja: – Non! procura calçado francês! deixa minha casa! Mlle. Lucy saiu a rir, dizendo somente ao retirar-se:

– Bon jour, *monsieur Williams*!... (MACEDO, 2005, p. 102-103).

Dramatizada por Macedo, a disputa pela rua, que ia aos poucos se tornando cada vez mais francesa, revela um cenário distinto daquela assepsia contada anteriormente pelo cronista como operada pelo marquês de Lavradio com a retirada dos escravos. Vê-se, entre as lojas de uma pequena rua, o palco de uma guerra linguística e de gosto de produtos comercializados por modistas francesas e sapateiros ingleses. Nesse teatro de guerra do gosto, em que a língua é a arma, “*bon jour*” e “*bon soir*” são bombas, dinamites que demarcam o domínio de um território no espaço estreito de uma modernidade do gosto no Brasil. Modernidade que, se não se verifica de modo continental no território brasileiro, participa da formação de um público teatral em volta da corte e alimenta as crônicas publicadas nos periódicos diários.

Como se nota, é uma modernidade complicada, difusa, insulada, e para poucos. Não há uma vigorosa industrialização. Vive-se num país agrário em que poucos leem e vão ao teatro. O escravismo está sempre ali.

E transformando em estribilho a tese de Schwarz sobre “as ideias fora de lugar”, pode-se dizer que a modernidade e as ideias liberais começam a ter seu espaço nessa rua narrada por Macedo, um nacionalista, que nem tanto elogia o domínio das francesas na Rua do Ouvidor, mas percebe a modernização do gosto até mesmo como um perigo e uma decadência da moral.

Macedo chega até a criticar muitas vezes o teatro musical de influência francesa: “E o satânico *Alcazar*, que de balde corrigiu depois em parte as exagerações do desenfreamento cênico, deixou-nos até hoje, e nem sei até quando, sem teatro dramático nacional, ao menos regular” (MACEDO, 2005, p. 157). Este é seu comentário acerca do teatro que reina na Rua da Vala (atual Uruguaiana) e que ficava próximo à linda e luxuosa Rua do Ouvidor. Nota-se aí o quanto são fortes em Macedo as exigências de um teatro nacional, e sua percepção da ameaça que ele sofre em função dos hábitos do teatro praticado no Alcazar Lírico. De algum modo, pode-se dizer que essa modernidade experimentada era sentida de modo dúbio por Macedo. Ao mesmo tempo que o cronista se refere aos luxos presentes na Rua do Ouvidor e se dirige às leitoras de folhetins acerca da rua tão fortemente frequentada por elas, o mesmo cronista faz advertência moral sobre influências negativas trazidas por esse espaço. Tal fato se aproxima da recepção dada ao francesismo no Brasil.

O estabelecimento do Segundo Império na França (1852-70) dá ao Segundo Reinado um novo tom de modernidade e confirma o francesismo das elites brasileiras. Francesismo que ia além da cópia das modas parisienses expostas nas lojas da rua do Ouvidor e referia-se, também, à vida rural francesa. A um modo de vida caracterizado por uma cultura rica, menos desequilibrada que a da Itália, menos rústica que a da Espanha e Portugal, mais densa que a da Inglaterra, mais presente que a da América no Norte. Folhetins, operetas e romances vindos da França difundiam no Império a imagem de um modo de vida rural, conservador e equilibrado, entrelaçado de aldeias e pequenas cidades nas quais o padre e o militar, quando havia casernas, apareciam como personagens de prestígio (ALENCASTRO, 1997, p. 43).

De fato, os comentários de Macedo sobre a Rua do Ouvidor sofrem da presença desse francesismo conservador apontado por Alencastro. A crítica às dançarinas do Alcazar são seguidas de asseverações sobre a

importância de um bom teatro de empreendimento civilizatório. “No teatro pode-se tomar o pulso à civilização e à capacidade moral do povo de um país. O teatro é coisa muito séria. É a mais extensa e concorrida escola pública da boa ou da má educação do povo” (MACEDO, 2005, p. 157). Se, por um lado, nota-se o deslumbramento do cronista ao flunar pela rua requintada e afrancesada, por outro o vimos proferir juízo conservador contra o teatro musical e de variedades produzido na rua vizinha.

1.2 A modernidade da imagem: moda e gosto

A abordagem agora é distinta. Não vamos operar na dimensão de uma leitura crítica da modernidade pelo viés marxista de Schwarz e Hobsbawm nem pela análise rigorosa de uma história cultural como a elaborada por Luiz Felipe de Alencastro; este sem a rigidez marxista dos dois primeiros, mas ainda levando em conta, cremos, uma mediação entre a infraestrutura e a superestrutura – categorias importantes para as análises marxistas. Importa dizer que, nesse contexto de referência, vimos a modernidade como derivada da revolução industrial e gerada pela ideologia que se enraizou como prática juntamente com o seu advento (o liberalismo). Sem a pretensão de dar conta de assunto tão vasto e complexo, isso foi feito com o objetivo exclusivo de percorrer nas crônicas de Macedo as contradições (e as complicações) conceituais de nossa “modernidade”: a presença do livre-comércio e o apagamento da escravidão na paisagem da Rua do Ouvidor.

Agora a análise de Macedo passa a se apoiar em leituras produzidas por teóricos que entendem a materialidade da modernidade a partir do estudo das sensibilidades criadas e derivadas das técnicas. Não se deve pensá-los como antimarxistas, mas antes como historiadores e pensadores da cultura que partilham de fontes teóricas heterodoxas, e que podem citar o niilista Arthur Schopenhauer e o marxista Walter Benjamin em um mesmo ensaio. Esse é o caso de Jonathan Crary, autor do já clássico livro *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX* (2012). De igual modo, Christophe Charle, em seu livro *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena* (2012), cita a obra *A sociedade do espetáculo* (1967), de Guy Debord, no título de seu trabalho e, apesar disso, designa-a, ironicamente, como “*patchwork* ideológico” (CHARLE, 2012, p. 19) – fato que aponta uma relação ambígua e tensa com o referente. Essa heterodoxia filosófica e

teórica permite ver o fenômeno da técnica de modo diverso. No caso de Crary, o foco é o observador, examinado e analisado pela revolução gerada na percepção visual dos Oitocentos. Já Charle opera numa outra direção: seu livro visa de algum modo alcançar uma gênese da sociedade do espetáculo nas práticas teatrais oitocentistas e europeias.

A modernização torna-se uma noção útil quando a retiramos das determinações teleológicas, sobretudo econômicas, e quando envolve não somente mudanças estruturais nas formações políticas e econômicas, mas também uma imensa reorganização de conhecimentos, linguagens, espaços, redes de comunicação, além da própria subjetividade (CRARY, 2012, p. 19).

Como se vê, Crary propõe pensar a modernidade fora de um princípio teleológico cujo modelo estrutural político e econômico deságua numa única finalidade, isto é, o progresso e as ideias liberais. Antes, ele visa discutir esse fenômeno como cognitivo, criador de novas linguagens, espacialidades e redes comunicacionais, resultando, assim, em uma subjetividade específica, a subjetividade moderna (que certamente não é unívoca, mas se constrói por meio de diretrizes comportamentais distintas inauguradas pela experiência moderna).

“A modernização é um processo pelo qual o capitalismo desestabiliza e torna móvel aquilo que está fixo ou enraizado, remove ou elimina aquilo que impede a circulação, torna intercambiável o que é singular” (CRARY, 2012, p. 19). Para esse autor, a modernização é mais um processo de desenraizamento do que a defesa de uma ideologia do progresso: “é possível propor uma lógica da modernização radicalmente dissociada da ideia de progresso” (CRARY, 2012, p. 19). Isso é operado no argumento do estudioso como estratégia de não adesão às ideologias progressistas do século XIX. Sendo assim, pode-se notar que até mesmo na citação recorrente ao niilismo filosófico de Arthur Schopenhauer há uma estratégia argumentativa de Crary. Ele objetiva fazer ver um século repleto de contrastes e não apenas identificado com as ideias positivistas tão insistentemente associadas a ele. “A única unidade que Schopenhauer consegue finalmente conferir ao sujeito é a biológica” (CRARY, 2012, p. 80) – unidade que demonstra o caráter irracionalista do pensamento do filósofo alemão, sua não adesão à teleologia e ao progresso.

O autor insiste que não há linearidade na modernização nem um quadro epistemológico unívoco. Nesse sentido, sua visada teórica interessa não por se opor aos pensadores anteriormente trabalhados, mas por oferecer a possibilidade de enxergar, por outro prisma, o processo de modernização brasileiro em *Memórias da Rua do Ouvidor*. A necessidade de ver um fenômeno por outro ângulo não inviabiliza a visada anterior, antes expõe o quanto o fenômeno carece, pela complexidade, de um tratamento vário que exponha suas contradições.

Desde o início do século XIX, uma ciência da visão tenderá a significar, cada vez mais, uma interrogação acerca da constituição fisiológica do sujeito humano, em vez de uma mecânica da luz e da transmissão óptica. É um momento em que o visível escapa da ordem atemporal da câmara escura e se abriga em outro aparato, no interior da fisiologia e da temporalidade instáveis do corpo humano (CRARY, 2012, p. 73-74).

O ponto principal do argumento de Crary é o de desligar o entendimento da visualidade moderna (nascida no século XIX) de uma lógica atemporal, em que o processo da visão se organizava por meio de um mecanismo óptico-mecânico, presente na câmara escura. O estudioso nos mostra que o século XIX não estava marcado por esse dispositivo de visão de valores objetivos e matematizados, e sim por um conjunto de experimentos fisiológicos que passam a instabilizar a visão humana, a qual passa a ser cada vez mais compreendida como ligada a um corpo humano sujeito às suas instabilidades, aos seus desejos eróticos e respondendo a estímulos externos desmedidos.

A modernidade [...] não precisava mais desse tipo de verdade e de identidades imutáveis. Um observador mais adaptável, autônomo e produtivo era necessário tanto no discurso como na prática – para se ajustar às novas funções do corpo e à ampla disseminação de signos e imagens indiferentes e conversíveis. A modernização resultou em uma desterritorialização e uma revalorização da visão (CRARY, 2012, p. 146).

Para o autor, a modernidade está amplamente marcada pela disseminação de signos que não são fixos. Ela se apresenta por meio de imagens que são “indiferentes” e “conversíveis” na medida em que essa lógica da distração, processada dentro da configuração de um observador/espectador moderno, vai construir imagens que pressupõem sua contínua dispersão.

Entendendo a cultura como um fenômeno complexo, o estudioso norte-americano apresenta, em *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura* (2013, p. 27-60), também um paradigma interessante sobre o observador do século XIX: em meio a uma série de mudanças sociais e ideológicas, tem sua corporeidade por elas diretamente afetada. Crary argumenta que não se captam as mudanças visuais e plásticas dos Oitocentos pela mera descrição de fenômenos perceptivos que se dão nas imagens, como é o caso da presença da perspectiva na criação da fotografia, em 1839. Para o autor, as fotografias inauguram um novo regime de circulação do signo, convivendo em um conjunto de outros fenômenos dos Oitocentos: o jornal, o teatro e a moda. São sobretudo essas práticas que marcam a modernidade.

Vejamos como isso se dá em *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878):

Anos depois de 1840 tiveram casa de modas nessa loja duas francesas de meia-idade, irmãs, das quais uma alta e quase magra e a outra notavelmente gorda.

Ou porque fosse a principal sócia da casa ou por aquela distinção física, a irmã gorda deu não o nome, mas a alcunha à loja.

Como as duas irmãs se chamavam nem eu sei, nem creio que alguém cuidasse em sabê-lo: o nome da loja era o da família de ambas, estava escrito no portal; mas ninguém o lia.

Loja de madame gorda era a denominação conhecida.

As duas irmãs não podiam agradar por bonitas; eram, porém, francesas que sabiam atrair fregueses por seus modos afáveis, e que gozavam crédito de modistas de bom gosto.

A loja de madame gorda foi muito concorrida, e, portanto, a própria irmã que era magra ia engordando financeiramente.

Estabelecido o Alcazar Lírico depois Teatro Lírico Francês na rua da Vala (da Uruguaiana atualmente) as principais ninfas alcazarinas foram aos poucos tomando madame gorda por modista, e enfim a célebre Mlle. Aimée firmou o reinado da tesoura de madame gorda nas toaletes das alcazarinas florescentes.

Até aí não havia que dizer; as novas freguesas pagavam caro, e gastavam como se fossem pescadoras do Pactolo. Eram poucas, somente as mais famosas, as alcazarinas a quem madame gorda servia; mas cada uma delas valia por dez a despender na loja.

Isso não espantou a antiga e séria freguesia de madame gorda (MACEDO, 2005, p. 203).

De imediato, vislumbra-se como se dá a recepção do observador ao transitar pela Rua do Ouvidor. O próprio cronista nos mostra o quanto a imagem da “Madame Gorda” desvia a atenção dos passantes, que já não sabem “como as duas irmãs se chamavam” nem leem o nome da placa da loja: “o nome da loja [...] estava escrito no portal; mas ninguém o lia”. Caminham distraidamente e se ligam ao aspecto físico da irmã volumosa. Tal imagem da modista obesa opera uma espécie de conversão (característica apontada por Crary), substituindo o nome do estabelecimento, ou seja, a descrição do estereótipo toma o lugar do nome de família da loja.

Jonathan Crary (2013, p. 26) diz também que “a distração moderna só pode ser entendida por meio de sua relação recíproca com o aumento de normas e práticas voltadas à atenção”; os fluxos e as dispersões próprias da modernidade são agenciados por meio de um olhar fixo. Nessa direção, vale completar com outra parte da crônica de Macedo, na qual nos diz que as irmãs modistas “em fingido e ativo exame indicavam aos observadores curiosos as formas e os contornos dos corpos”. Faziam isso a fim de chamar a atenção dos passantes, usando o corpo das atrizes do Alcazar como “bonecas-figurinos” de cabeleireiro (MACEDO, 2005, p. 203-204).

Em função do objetivo do presente texto, torna-se necessária a reflexão sobre uma informação que o episódio citado revela: a aproximação do teatro musicado com o comércio de modistas. As ninfas alcazarinas, atrizes do Alcazar Lírico, relacionavam-se diretamente com as modistas francesas que se fixavam na Rua do Ouvidor. Elas vestiam as atrizes desse teatro, como mostra a crônica de Macedo. De fato, a modernidade do gosto trazida pelas modistas francesas para a Rua do Ouvidor é confirmada por historiadores importantes como Alencastro. “O estabelecimento do Segundo Império na França (1852-70) dá ao Segundo Reinado um novo tom de modernidade e confirma o francesismo que ia além da cópia das modas parisienses expostas nas lojas da rua do Ouvidor” (ALENCASTRO, 1997, p. 43): vai além, isto é, espalha-se por outras partes da cultura brasileira, mas se vê intensificada naquele centro comercial dos Oitocentos.

Observando essa relação entre as modistas e as atrizes do Alcazar Lírico, verifica-se que Macedo não apenas evidencia uma modernidade que se constrói pela recepção, mas também ressalta uma rede de serviços urdida na cidade, ligando bailarinas a modistas. Nessa cartografia que vai da Rua da Vala à Rua do Ouvidor, o gosto francês domina a população urbana – que, como diz Alencastro (1997, p. 13-14), tem um considerável aumento

naquela época após a vinda da família real. Se por essas terras tropicais não houve uma revolução industrial que justificasse então uma modernidade continental, é inegável que houve experiências de implantação de redes de serviços, de alguma base industrial. Sobre as tentativas de industrialização do Brasil no século XIX, Nícia Villela Luz diz que:

Ao desvencilhar-se, em 1808, do regime colonial, presenciou o Brasil a primeira tentativa de industrialização, sob a tutela do próprio Estado, enquadrando-se as medidas adotadas nas práticas usuais da política mercantilista. A segunda tentativa, ainda de iniciativa estatal, com a tarifa Alves Branco, em 1844, já apresentava aspectos mais modernos e, a nosso ver, mais propriamente nacionalistas, pois pretendia basear-se, essencialmente, no protecionismo aduaneiro, prática, sem dúvida alguma, mais niveladora, mais democrática, do que as concessões de privilégios e monopólios dispensados pelo monarca estilo Antigo Regime (LUZ, 1978, p. 205).

Trata-se de empreendimentos que não chegam a ser de alcance abrangente, mas mostram já haver uma visada institucional do país em busca dos efeitos dessa industrialização, sem atingir os parâmetros internacionais de países centrais da Europa. Do mesmo modo, o que se afigura nessa aproximação entre a moda e o teatro no fragmento de texto de Macedo desenha uma conjuntura que, apesar de periférica, expõe certa ligação com uma gênese da sociedade do espetáculo, fazendo ver “os segredos para seduzir o público”, que, como nos diz Christophe Charle, é “a maior obsessão de todos os participantes da sociedade do espetáculo” (CHARLE, 2012, p. 170).

Nessa direção, sobre a mudança do gosto do espectador do século XIX, Charle nos diz:

Independentemente desses novos hábitos do espectador que emergem no final do século XIX, encontramos aqui um dos efeitos da crescente sofisticação da relação espetáculo/espectador característica da segunda metade do século XIX na Europa. Com o desenvolvimento da imprensa e da publicidade, das turnês das companhias da capital pela província e por outros países, o futuro espectador, enquanto leitor de jornal é frequentador habitual dos múltiplos espaços de sociabilidade urbanos (cafês, salões etc.) (CHARLE, 2012, p. 174-175).

Mesmo não estando a obra de Charle ocupada em analisar o processo de construção de uma sociedade do espetáculo em um país periférico como o Brasil, a passagem auxilia na percepção da condição experimentada pelo leitor da crônica de Macedo. É bem verdade que se trata de uma minoria branca e letrada que pode usufruir da leitura das crônicas e ao mesmo tempo frequentar os “múltiplos espaços de sociabilidade”, como é o caso da Rua do Ouvidor. Mas, apesar disso, não se pode negligenciar que essa modernidade não é recebida por Macedo com louvores, e sim com receios e com ressentimento pelos hábitos efêmeros trazidos pelas modistas.

Um século e cinco anos mais tarde, em 1816, vieram os artistas franceses; creio, porém, que M. Le Breton com eles nunca chegaria a plantar predominante influência francesa no Rio de Janeiro, como não conseguiram Villegaignon e Bois-le-Comte de 1555 a 1557, nem Duclerc em 1710, nem Duguay-Trouin em 1711. O fato veio demonstrar que os *franceses* só podiam firmar-se na cidade do Rio de Janeiro entrando nela à sombra das *francesas*. E as *francesas* começaram a chegar e a estabelecer-se com a dominação de *modistas* nas ruas *Direita, dos Ourives, do Cano* (hoje *Sete de Setembro*) em 1818, 1819 e 1820. Caso célebre!... nenhuma na *rua do Ouvidor!*... e com certeza nenhum francês nessa mesma rua, que aliás já tinha casas inglesas. As francesas eram modistas; falava-se com louvor de uma ou de outra; elas, porém, viviam separadas, não tinham autonomia, eram elementos dispersos, emigrantes de Paris sem colônia organizada, parisienses sem Paris, enfim (MACEDO, 2005, p. 100).

Aqui é possível observar que Macedo mostra sua percepção sobre o processo de colonização que se dá na cidade do Rio de Janeiro (na vizinhança de ruas próximas à do Ouvidor) e, com sua sensibilidade de cronista perspicaz, vê um dado próprio de tal processo: “parisienses sem Paris”. A expressão de Macedo traz à tona aspectos interessantes sobre a questão em análise: o caráter dispersivo da colonização e a ausência de uma cidade sentida por esses estrangeiros. Paris se ausenta, mas os parisienses propagam o seu modo peculiar de sociabilidade que se espalha nas práticas sociais brasileiras denunciadas por Macedo como corruptoras:

Maligna foi sob todos os pontos de vista a influência do *Alcazar*, venenosa planta francesa, que veio medrar e propagar-se tanto na cidade do Rio de Janeiro. O *Alcazar*, o teatro dos trocadilhos obscenos, dos canções e das exibições de mulheres seminuas, corrompeu os costumes e atiou a imoralidade. O *Alcazar* determinou a decadência da arte dramática, e a depravação do gosto (MACEDO, 2005, p. 149).

Macedo nos apresenta as memórias da Rua do Ouvidor, que não deixam de ser uma arqueologia da invasão do gosto moderno (e francês) no Rio de Janeiro do século XIX, até chegar à conclusão de que o *Alcazar* corrompe os costumes da sociedade e impossibilita a constituição de um teatro civilizado no Brasil. Um exemplo dessa corrupção se deve às práticas imorais do teatro das dançarinas alcazarinas, com suas danças, segundo o autor, torpes e licenciosas. Como se nota, o autor não é um entusiasta do luxo e da modernidade experimentada pela sociedade fluminense de sua época, que tem na Rua do Ouvidor um centro nevrálgico. Entretanto, é atento observador das mudanças profundas que essa sociedade experimenta.

Voltando ao tema crucial da escravidão e da modernidade, deve-se pensar que o que se observa no país é um grande contágio da sociedade escravista na constituição de uma vida privada brasileira moderna, como já se pode ver com base em Alencastro e outros autores. Entretanto, não é possível imaginar que o século XIX no Brasil tenha conhecido apenas esse impasse de modernidade x escravidão. Ambos são fenômenos cujo imbróglio não deve ser observado por lentes homogeneizadoras. Em texto recente, Maria de Lourdes Rabetti e Adriana Schneider Alcure procuram mostrar o contraste existente na formação de uma bailarina italiana de formação clássica que dança lundu no Recife no ano de 1851 e que é vista com uma escrava. “O espaço da hibridação espetacular em que Baderna teria dançado o lundu configura-se não como espelho, mas quase como sua contraface” (RABETTI; ALCURE, 2015, p. 10).

O fato de que naquele ensaio se ressalte, e se desnude com algum detalhe, uma possível vinculação (repleta de tensões de diversas naturezas) da arte de uma bailarina europeia e um ritmo africano auxilia a ver aqui, em meio aos embates da modernidade em Macedo, que os cruzamentos culturais e de questões teóricas e históricas que podem ocupar o tema da escravidão e o da modernidade são tão variados que devem evitar integralmente oposições de ordem teórica, como dança

escrava x formação clássica, ou, no caso do presente artigo, modernidade x escravidão. Se a sociedade escravocrata se impõe como limite demarcatório das ideias liberais ou modernas, o que se verifica em ambos os casos é um modo de articulação complexo, de vetores antagônicos que não se excluem nem se espelham, mas recriam fenômenos de convivências desajustadas que revelam a peculiaridade da formação de nossa cultura oitocentista: tomada por artistas, dançarinos e modistas estrangeiros, com tentativas intermitentes de montagem de equipamentos culturais, de bases de industrialização, mantendo em sua infraestrutura o nó árido que entre nós vincula a escravidão e a modernidade. Isso porque tanto a escravidão impera como a modernidade tateia em um país de economia agrária que vive os impasses de acompanhar – ou não – o mundo novo que se abre e já é sentido na estreiteza dos arredores da Rua do Ouvidor.

Cabe comentar também o tratamento infeliz que Joaquim Manuel de Macedo dá em suas obras aos escravos (ver ABREU, 2006), espelho talvez do limite de sua modernidade. Assim como em seu livro *As vítimas algozes* (1869), em *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878) os escravos são descritos como elementos negativos da paisagem urbana, pois não são civilizados para o cronista. Em *As vítimas algozes*, Macedo exhibe um importante cenário cultural e político de seu imaginário que se relaciona com as imagens citadinas presentes em *Memórias da Rua do Ouvidor*. É possível que se veja um contraste entre o imaginário agrário de *As vítimas algozes* em choque com a paisagem da Rua do Ouvidor.

Que festa! quem viver em 1880 verá o que há de haver.

Em 1880 – o centenário!...

Preparai-vos, ó modistas, floristas, fotografistas, dentistas, quinquilharistas, confeitarias, charutarias, livrarias, perfumarias, sapatarias, rouparias, alfaiates, hotéis, espelheiros, ourivesarias, fábricas de instrumentos ópticos, acústicos, cirúrgicos, elétricos e as de luvas, e as de posições, e de fundas, de indústria, comércio e artes, e as de lamparinas, luminárias, faróis, e os focos de luz e de civilização, e vulcões de ideias que são as gazetas diárias, e os armazéns de secos e molhados representantes legítimos da filosofia materialista, e a democrata, popularíssima e abençoada *carne-seca* no princípio da rua, e no fim Notre Dame de Paris, a fada misteriosa de três entradas e saídas e com labirintos, tentações e magias no vasto seio – preparai-vos todos para a festa deslumbrante do centenário da rua do Ouvidor!... (MACEDO, 2005, p. 60).

A venda mostrava-se triste à beira da estrada, que em sua frente se alargava cerca de seis ou oito braças; tinha ao lado direito o bregal a estender-se para trás, e ao esquerdo e pegada à casa uma rude tranqueira de pau, dando entrada para um terreiro imundo, que se adiantava pouco além da cozinha. Não havia criação no terreiro; apenas a ele se recolhiam à noite um porco, que chafurdava na lama, e um casal de patos, que grasnavam no brejo (MACEDO, 1991, p. 3).

Como se observa, são dois mundos distintos. Em ambas as passagens (e paisagens), importa observar, elegeram-se fragmentos em que não houvesse comentários negativos endereçados aos escravos ou às modistas. Porém, o próprio ritmo da sintaxe se altera nos trechos, como se o autor nos expusesse mundos diversos. Nesse contexto, não seria equivocado perceber na escrita de Macedo uma “performatização” diante dos espaços: os “labirintos” da Rua do Ouvidor e a “lama” ao redor da venda. No primeiro fragmento, o imperativo verbal segue à espera da comemoração do centenário da rua, apontando-se para o futuro (“Preparai-vos”). No segundo, o pretérito imperfeito traz a ideia de um passado ainda não concluído, quase eterno (“chafurdava”).³ A paisagem da cidade labiríntica não pertence ao escravo; em contrapartida, o terreiro imundo e o ambiente rude, sim.

Tal diferença de linguagem mostra um autor, mesmo que abolicionista, operando distinção racial entre o homem branco e o negro. Alencastro comenta sobre *As vítimas algozes* de Macedo: “de vítimas os escravos passavam a ser algozes; era preciso se desembaraçar deles, largá-los na natureza” (ALENCASTRO, 1997, p. 91). Ao homem branco era dada a civilização, ao negro, a natureza. Se a posição política de Macedo não era a escravocrata, não o era por entender que a natureza do escravo era diferente da do homem branco – ou seja, seu abolicionismo estava infestado de racismo; que, evidentemente, deve ser compreendido dentro do contexto do Brasil oitocentista, em que ter uma posição abolicionista

³ Vilma Arêas, em seu ensaio “A comédia no romantismo brasileiro: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo” (2015, p. 25-38), enfatiza o aspecto social do Brasil da época como diverso do europeu. No artigo, a pesquisadora nos faz refletir sobre o contexto do romantismo teatral brasileiro, salientando, sobretudo, a condição de uma oligarquia escravocrata no caso do Brasil – o que faz com que o nosso romantismo apresente matizes bem diversos do europeu (sendo ele diversificado em cada país, por exemplo, França, Alemanha e Itália).

já era uma atitude progressista diante de uma enorme estrutura social escravocrata. Os africanos e afrodescendentes escravos, e por que não mencionar também as alcazarinas (apesar de brancas) com suas danças libertinas, estavam distantes, para Macedo, de um mundo civilizado. Às dançarinas, a advertência moral. Ao escravo, a liberdade separatista, saindo da cidade e da civilização.

As obras de Joaquim Manuel de Macedo também oferecem a possibilidade de se estabelecer um diálogo e criar conjecturas com o texto seminal de Charles Baudelaire “O pintor da vida moderna” (2006 [1863]), em que o poeta francês identifica uma outra relação estética do homem moderno oitocentista no contexto dessa nova cidade, com suas galerias vítreas e um público cada vez mais dinâmico e contemplativo, lidando com uma nova espetacularidade do mundo, originada por uma paisagem de prédios envidraçados, máquinas feitas de ferro. Paisagem sobretudo labiríntica.

No caso, as afinidades entre Baudelaire e Macedo não devem ser captadas como da ordem de uma sensibilidade individual e crítica. Não se está aqui comparando as singularidades artísticas de cada um dos escritores. Nosso Macedo é demasiado retrógrado em valores e menos ambicioso em especulações filosóficas do que o poeta francês. Contudo, há aspectos importantes da análise do cronista brasileiro que se assemelham a alguns textos de Baudelaire. Os dois vestem, a seu modo, a máscara do narrador e do eu lírico que transita na cidade – passeando e flanando.

O poeta francês diz: “o que me importa, e o que me agrada encontrar em todos ou quase todos é a moral e a estética do tempo” (BAUDELAIRE, 2006, p. 280). De algum modo, pode-se dizer que Joaquim Manuel de Macedo, como cronista da cidade do Rio de Janeiro, mostra-nos em suas crônicas uma estética do tempo, de um tempo diverso sobretudo ao da capital francesa, mas que já se reveste de uma experiência moderna.

2 Breve comentário: Macedo e Baudelaire

Chega-se então ao momento final, sem pretensão de conclusivo, em que se pretende tecer alguma comparação entre a experiência de Baudelaire e a de Macedo diante da modernidade. Porém, aqui não interessa fazer uma comparação silógica entre a modernidade refletida por Baudelaire e a registrada nas crônicas de Macedo. O que importa é entender como o ensaio “O pintor da vida moderna”, de Charles Baudelaire, e o livro *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878), de Joaquim Manuel de Macedo, sustentam-se em modos de pensamento distintos.

Experimentando as invenções da modernidade, Baudelaire, mais do que elaborar crônicas e comentários acerca de sua época, edifica uma estética da modernidade, isto é, propõe um dispositivo de valores críticos acerca desse tempo, fazendo com que ele não seja um conjunto de dados e fatos esvaziados, mas uma conjuntura que comporta em si fatos que formam sobretudo uma estética.

O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é muitíssimo difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, alternadamente ou em conjunto, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem este segundo elemento, que é como o envolvimento divertido titilante, aperitivo, do divino bolo, o primeiro elemento seria indigestível, inavaliável, inadaptado e desapropriado à natureza humana. Desafio qualquer que seja a descobrir uma amostra qualquer de beleza que não contenha estes dois elementos (BAUDELAIRE, 2006, p. 281).

Aí, o autor constrói uma definição do conceito de beleza na qual propõe que da junção de um elemento eterno com uma fagulha do presente dá-se o belo. O belo não é composto a partir de valores geométricos de simetria e forma, mas se dá em tensão entre uma forma atemporal e eterna e o tempo do presente. Vê-se aqui uma união do conceito clássico e platônico, que desconhecia a perenidade, ligando-se ao efeito transitório do tempo do presente, sua efemeridade, seu aqui-agora. Para Baudelaire, poeta-filósofo, esse elemento próprio à época, à moral do tempo, à moda constrói, junto a valores eternos e universais, o todo da obra de arte. Nessa delimitação vê-se ainda uma ancoragem metafísica na definição do belo artístico presente no “elemento eterno”. Porém, a riqueza de sua construção estética se dá pela proposição da presença de algo efêmero como complementariedade aos valores universais da arte.⁴

⁴ Walter Benjamin, em um de seus ensaios emblemáticos acerca da obra de Baudelaire, “A modernidade” (2000), traz o seguinte comentário acerca dessa tese de Baudelaire: “Em suma, a doutrina se apresenta assim: ‘no belo atuam conjuntamente um elemento eterno e imutável [...] e um elemento relativo e limitado. Este último [...] é fornecido pela época, pela moda, pela moral, pelas paixões. Sem esse segundo elemento [...] O primeiro não seria assimilável.’ Não se pode dizer que isso vá no fundo na questão” (BENJAMIN, 2000, p. 80-81). Para Benjamin, admirador de Baudelaire, essa formulação do belo seria um ponto fraco do poeta-filósofo. Discordamos do que entendemos ser a visão de Walter

Nos termos do presente texto, interessa o fato de que Baudelaire está pensando sua estética a partir de um paradoxo: a justaposição de uma eternidade que atravessa passado, presente e futuro (atemporal) ao tempo do aqui-agora que se perde continuamente porque está vivo. Desses elementos (“a época, a moda, a moral, a paixão”) que o poeta entende como próprios ao tempo do presente, Baudelaire elege a moda como uma espécie de operador da modernidade. Isso se dá porque ela se transforma a cada época e traz em si uma “promessa de felicidade”, citação que o autor faz de Stendhal (BAUDELAIRE, 2006, p. 281). Acompanhar a moda nos croquis do passado é como perceber o passado vivo, com o sopro de um cotidiano vivido em sua presentificação.

As mulheres que se cobriam com essas roupas pareciam-se mais ou menos umas com as outras, dependendo do grau de poesia ou de vulgaridade com que se apresentavam. A matéria viva tornava ondulante o que nos parece demasiadamente rígido. A imaginação do espectador pode, ainda hoje, fazer com que esta túnica e este xale se ponham a andar e a se agitar. Um dia desses, talvez, aparecerá uma peça, num teatro qualquer, na qual veremos a ressurreição dessas roupas sob as quais nossos pais se consideravam tão encantadores quanto nós mesmos em nossas pobres vestes (as quais também têm sua graça, é verdade, mas de uma natureza sobretudo moral e espiritual), e se foram envergadas e animadas por atrizes e atores inteligentes, nós nos admiraremos de que tenha sido possível terem tão tolamentemente se rido delas. O passado, sem deixar de conservar o atrativo do fantasma, retomará a luz e o movimento da vida e se tornará presente (BAUDELAIRE, 2010, p. 14).

Ao comentar sobre gravuras antigas de moda, Baudelaire reflete sobre o poder de essas imagens serem animadas e vivificadas pela imaginação de quem as contempla. Se for bem observado, o poeta, ao meditar nessas pinturas, dando a ver a proximidade existente entre teatro e moda em sua época, está apresentando a operação do belo definida por ele.

Benjamin dessa tese. Acreditamos que há nela o cerne de sua formulação estética de Baudelaire. Como o filósofo alemão não se alonga em sua explanação acerca desse ponto, e discuti-lo aqui, com minúcias, nos retiraria do foco do trabalho, apenas indicamos nota de ciência para efeito de desenvolvimento *a posteriori* de uma discussão a contento.

Sua estética não é, no sentido kantiano, uma operação desinteressada do juízo, mas a constituição de uma cosmovisão, uma teoria do conhecimento que propõe a comunhão entre o belo eterno e a vivificação do passado pelo presente a partir da imaginação. Em seu ensaio “O pintor e o poeta”, Jérôme Dufilho (2010, p. 109) diz: “A estética é uma preocupação vital para Baudelaire, tanto em literatura quanto no domínio da pintura. Para ele, o estudo do belo nada mais é do que o conhecimento do mundo”. Baudelaire edifica, portanto, uma cosmologia que une passado e presente em sua concepção de beleza. Há nesse proceder uma visada estética diante da própria história, captando sua propriedade anacrônica: pela constante adaptação do passado fantasmático pelo presente da experiência.

A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo; na maior parte dos belos retratos que nos restam de períodos anteriores o que vemos são trajes da época (BAUDELAIRE, 2010, p. 35).

Na passagem, o entendimento de modernidade se amplia e não se refere apenas à época vivida por Baudelaire. É como se cada época tivesse em si sua modernidade, isto é, seu presente, contingência e transitoriedade. Se, por um lado, o trecho citado nos parece essencialista, por ampliar a definição de modernidade pelo transcorrer do tempo (não a definindo como uma experiência localizada num momento específico),⁵ por outro, ao associar modernidade não a avanços tecnológicos, mas à experiência do tempo presente, reclama um entendimento do passado como dotado de uma abertura para o perene e o vivaz. Assim, na concepção de Baudelaire, o passado nunca é uma origem segura, mas guarda dentro de si sua própria instabilidade.

Macedo não propõe uma filosofia do tempo da modernidade como a edificada por Baudelaire. Entretanto, vê nas modistas e no luxo da Rua do Ouvidor o surgimento de uma nova era. Entenda-se “era” como

⁵ É possível ser esse o caminho de interpretação exato da ressalva feita por Walter Benjamin a Charles Baudelaire, poeta que experimentava a modernidade, entretanto, conforme Benjamin, não a teorizava de modo suficiente e consistente. Para um pensador marxista, pensar a categoria “modernidade” como flutuante no tempo e sem contexto exato se mostra pouco satisfatório. Contudo, não se pode deixar de notar proximidades entre a teoria do moderno de Baudelaire e a percepção de Benjamin acerca da operação histórica da moda em as teses “Sobre o conceito de história” (1940).

uma espécie de ideia de ruptura com hábitos passados e enraizados. Interessante observar no trecho que se segue que, mesmo em mudanças de lojas antigas com as mais recentes, o cronista vislumbra essa tensão entre passado e presente:

Algum tempo depois, Mr. *Wallerstein*, o Napoleão da moda e da elegância sem Waterloo imaginável, farto de áurea colheita, e no apogeu da glória dos *altos preços*, bateu as asas, e foi-se do Rio de Janeiro. *Le roi est mort; vive le roi!*... A casa mudou de nome e chamou-se *Masset*. A loja de *Masset* estreou-se com a herança do brilho e da fama do *Wallerstein*; mas aos poucos teve competidores de importância, e não pôde manter por muito tempo a primazia inabalável que gozara a do antecessor. Ainda assim a loja *Masset* (a antiga), aliás sempre considerável, me daria assuntos curiosos para encher algumas páginas destas *Memórias*; mas houve *Masset* – o antigo, e o *Masset* moderno; a *antiguidade* do primeiro é *jovem*, como o dia de ontem, e a *modernice* do segundo é como menina, que hoje ainda faz travessuras e, portanto, contemporâneas ambas não devo nem quero ofender a modéstia da *jovem*, nem entender com a menina traquinas (MACEDO, 2005, p. 130).

A loja do modista respeitável dá lugar a uma outra que segue a tradição do antigo alfaiate. Contudo, a livre concorrência transforma a loja *Masset* em uma loja moderna. A expressão “houve *Masset* – o antigo, e o *Masset* moderno” significa que houve uma loja preocupada com uma tradição herdada de Mr. *Wallerstein*, e que a moderna já não tem mais esse cuidado, antes se deixa envolver pela lógica do mercado imediato que se fixa na Rua do Ouvidor.

Macedo, mais como observador e menos como poeta-filósofo, compreende que a efemeridade dos espaços labirínticos da cidade em *Memórias da Rua do Ouvidor* está altamente entrelaçada com uma experiência ligada à moda, com suas lojas vítreas dentro de ruelas estreitas. Diferentemente de Baudelaire, o presente da modernidade para Macedo não está tensionado com uma lei universal do belo clássico (eterno e atemporal) que se choca com o presente efêmero, como dito. Macedo não formula uma estética do tempo, mas participa como espectador de uma experiência estética dessa modernidade que se efetiva de modo apequenado (comparada à dimensão de Baudelaire) no Brasil do século XIX.

Em síntese, talvez se pudesse dizer que o modelo estético criado por Charles Baudelaire liga e complementa uma temporalidade atemporal ao presente. Para Baudelaire, o passado não é origem, visto que nele o sopro do presente pode ser sentido esteticamente. Há em Baudelaire uma moral do tempo em sentido axiológico e cosmológico, e não uma moralidade do tempo passado que o veste de certezas. Não se trata de defender costumes morais de uma época em detrimento de outra, mas de contemplar uma época e dessa contemplação extrair uma moral do tempo que é mais uma experiência afetivo-cognitiva diante do passado.

Em contrapartida, é possível dizer que a modernidade de Macedo se dá pelo antagonismo de um elemento efêmero com um conteúdo passadista, marcado pelo lastro de segurança de valores morais inabaláveis, uma ideia de civilização que deve unir o passado ao novo, mas um passado fixo e não móvel como o proposto por Baudelaire. Sua obra aglutina, portanto, um alto senso de observação para as mudanças que são operadas em seu tempo e um moralismo arraigado numa estrutura escravocrata que vigorava fortemente no Brasil.

Em *Luxo e vaidade* (1860), há uma cena cômica que expressa bem essa posição passadista de Macedo. A peça se inicia com o mordomo francês da casa de Maurício, Petit, e a professora de inglês da família, Fanny, em um flerte. De repente, os dois são surpreendidos por Anastácio.

Anastácio – Oh lá...que par de galhetas! Parece uma coruja que ouve em confissão a um macaco d'Angola!...

Fanny – Ah! Ficar muito vergonhade!...este non se use n'Inglaterra.

Petit (*Levantando-se*) – Que diabo de mineiro! (*Indo à porta*) Non entra na sala com esses botas que traz lama!...

Anastácio – Não entra na sala!

Petit (*Firme, diante de Anastácio*) – On ne passe pas!

Anastácio (*Ameaçando-o*) – Arreda-te, malandro! Quando não...

Petit (*Firme*) – La garde meurt, elle ne se rend pás!

Anastácio (*Dando-lhe um murro*) – Insolente!...(Entra)

Petit (*Caindo*) – Au secours!...au secours!...

Fanny – Mim vai grita quem de rei, e chama dona de casa!

Este non se use n'Inglaterra (MACEDO, 1979, p. 44).

A passagem retrata a imagem do fazendeiro caricato e austero diante dos frívolos estrangeiros serviçais que estavam em uma cena de paquera. Em seguida, assiste-se ao incômodo do mordomo francês com os pés

enlameados do fazendeiro. O fato é que Anastácio representa a figura do fazendeiro brutalizado, dono das riquezas da terra e que se põe contra o progresso corrosivo da cidade. Ele é o Brasil puro e honesto, enquanto eles representam o progresso citadino e perverso: ilusório. As palavras “luxo” e “ vaidade” do título são, portanto, sinônimos de ilusão e perdição. A escolha por transformar os estrangeiros em serviçais já é uma opção crítica, pondo-os como estereótipos rebaixados. Rebaixam-se os estrangeiros que ensinam etiqueta e línguas europeias, e, ao mesmo tempo, criticam-se os brasileiros que se deixam levar pela vida de aparência na corte.

No correr da peça, o que se vê é uma sucessão de advertências morais de Anastácio para com seus familiares que vivem na cidade uma vida de aparência, indo para bailes, frequentando teatros, etc. Por fim, em fala que exalta sua própria lição dada à família de perdulários, Anastácio diz: “De joelhos, a Deus, meus irmãos! De joelhos a Deus e agradecei-lhe a lição que recebeste, e a felicidade de vossa filha!” (MACEDO, 1979, p. 95). A lição dada se refere ao fato de a família de Maurício esconder de sua filha, Leonina, sua origem pobre, não fidalga.

Voltemos, pois, para a Rua do Ouvidor:

Se tão elegante, vaidosa, tafulona e rica no século atual, porventura lhe apraz esquecer o passado, para não confessar a humildade de seu berço, pois que é do *Ouvidor*, cerre bem os *ouvidos*; porque tomei a peito escrever-lhe a história, mas com tanta verdade e retidão que se, lembrando-lhe seus tempos primitivos, ela tiver de amuar-se pelo ressentimento de sua soberba de fidalga nova, há de sorrir depois a algumas saudosas e gratas recordações que avivarei em seu espírito perdidamente absorvido pela garridice e pelo governo da moda (MACEDO, 2005, p. 10).

O narrador de *Memórias da Rua do Ouvidor* inicia suas crônicas expondo o intuito de descortinar a “verdadeira” origem da rua. Há diferenças entre o Macedo de *Luxo e vaidade* e o de *Memórias...*, como é o caso do maior requinte de composição dos caracteres linguísticos dos estrangeiros (franceses e ingleses) na última obra, por exemplo. Contudo, o lugar de um cronista moralista que vai revelar o passado esquecido, assim como o fazendeiro dava uma lição na família ativa, expõe, ainda, pontos de convergência de um moralismo arraigado em Macedo.

Sendo assim, não é incorreto dizer que a obra de Joaquim Manoel de Macedo, até por estar ligada às estruturas dominantes de seu tempo, mostra-se como o reflexo de um país atrasado que sofre um processo de modernização estreitado em torno de uma pequena paisagem urbana. Todavia, não se deve desconhecer essa modernidade nem tê-la como invisível por conta de sua rarefação. Antes, valerá a pena acompanhar o quanto insinua-se, nesse mundo agrário e escravocrata que forma a mentalidade do homem do Brasil nos Oitocentos, uma paisagem moderna que é experimentada por um artista-cronista que se vê ali como um observador em descompasso com os luxos e os avanços que se dão nessa rua e em seu entorno. Macedo vê a modernidade como um moralista, que ora parece alegrar-se com ela, ora parece solicitar cautela. Sem forjar uma reflexão que constrói uma estética do moderno, cujo efeito se vê amalgamado com o tempo de um presente-partido, como fez Baudelaire, em função de uma rara sensibilidade e de estar no local propício para tanto, Macedo registra e testemunha a difícil recepção que a modernidade do gosto, colonizado e francês, instaura-se em um país periférico da América Latina.

Referências

- ABREU, José Antônio Carvalho Dias de. *A problemática abolicionista no romance de Joaquim Manuel de Macedo e de Bernardo Guimarães*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2006.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe; RENAUX, Maria Luiza (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 2: Império: a corte e a modernidade nacional.
- ARÊAS, Vilma. A comédia no romantismo brasileiro: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. *Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, n. 76, p. 25-38, nov. 2006. Disponível em: <<https://goo.gl/ovpZtK>>. Acesso em: 26 ago. 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, Charles. *A invenção da modernidade (sobre arte, literatura e música)*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água, 2006. p. 279-317.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de Hemerson Alves Baptista e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras Escolhidas, III).

CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Tradução de Hidelgard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Tradução de Cristina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DUFILHO, Jérôme. O pintor e o poeta. In: BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 105-137.

GÓES, José Roberto Pinto. *O cativo imperfeito: um estudo sobre a escravidão no Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX*. Rio de Janeiro: Lineart, 1993.

HOBSBAWM, Eric. *Os trabalhadores: estudos sobre a História do Operariado*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2012.

LUZ, Nícia Villela. *A luta pela industrialização do Brasil*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *As vítimas algozes: quadros da escravidão*. São Paulo: Scipione; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1991.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Luxo e vaidade*. In: MACEDO, Joaquim Manuel de. *Teatro completo I*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979. p. 27-95. (Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro).

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Brasília: Conselho Editorial, 2005.

RABETTI, Maria de Lourdes; ALCURE, Adriana. Contribuição dos estudos de caso e da pesquisa indiciária para a história do espetáculo: o lundu que Maria Baderna teria dançado em Recife. *Sala Preta*, São Paulo, v. 15, n. 1, 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/EmAoMG>>. Acesso em: 9 nov. 2016.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 13-23.

VENDEM-SE. *Jornal do Commercio*, 22 jan. 1878, p. 1-8. Disponível em: <<https://goo.gl/gQVhfb>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

Priscila Saemi Matsunaga

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

primatsunaga@gmail.com

Recebido em: 13 de março de 2017.

Aprovado em: 12 de maio de 2017.

O leitor poderá verificar em *A hora do teatro épico no Brasil*, em nova edição pela Expressão Popular, a caracterização dos recuos do teatro épico-moderno impostos pelo golpe civil-militar de 1964. Na nova edição, a autora, no prefácio, esclarece divergências e indica textos que contribuem para sua compreensão publicados em *Sinta o drama*. O livro reúne artigos inéditos ou divulgados em outras publicações, e, segundo Iná Camargo Costa, fazem parte do conjunto de *A hora do teatro épico no Brasil* os textos “A produção tardia do teatro moderno no Brasil” e “A resistência da crítica ao teatro épico”. Acrescento que “Teatro e revolução nos anos 60”, publicado originalmente na *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, em 1996, resume o argumento de *A hora do teatro épico no Brasil*. Pelo problema desenvolvido em ambos, somados a outras publicações (*Nem uma lágrima* e *Panorama do Rio Vermelho*), é preciso dizer que interessados no debate rigoroso sobre teoria teatral são convidados a pensar as implicações das escolhas estéticas e sua repercussão crítica por meio de exposições densas fundamentadas em um conjunto argumentativo que escapa à prática corriqueira tanto da crítica teatral especializada quanto da prática universitária.

A hora do teatro épico no Brasil constitui leitura necessária para pesquisa em teatro épico brechtiano e para qualquer interessado em teatro brasileiro. Há uma outra história a ser contada para a compreensão da dramaturgia brasileira, em especial sobre sua modernização. Sérgio de Carvalho Santos, na tese de doutorado *O drama impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e*

Mario de Andrade (2003), pressupõe que aquilo que a historiografia compreende como um tipo de modernização do teatro brasileiro corresponde a seu processo de aburguesamento. A modernização da dramaturgia de que trata Iná percorre exatamente o movimento inverso: em *Eles não usam black-tie* e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, o interesse em novos assuntos evidencia a ideologia da forma do drama. O teatro épico brasileiro, com *Revolução na América do Sul*, nasce da disposição de *artistas* em teatralizar as lutas sociais em compasso com a ampliação de atividades formativas, iniciando sua “desmercantilização e politização”, conforme Rafael Villas Bôas, que assina a orelha do livro. O golpe de 1964, como garantia do avanço capitalista, irá *redirecionar* o moderno teatro, promovendo a emergência de montagens como *O rei da vela* e *Roda viva. A performance* nesses dois casos se afirma como chave explicativa para a reordenação mercadológica do épico. Pelo breve comentário, é preciso pensar o teatro moderno em chave épica para além dos recursos estéticos, refutando a compreensão de que se trata meramente de um “fato cultural”.

Numa visão ampliada, o estudo de Iná se contrapõe a duas narrativas: a da revisão dos próprios fomentadores do *agitprop* brasileiro, que questionaram um suposto radicalismo e voluntarismo da fase anterior ao golpe de 1964, principalmente em Oduvaldo Vianna Filho; e a da crítica especializada, contrapondo-se a Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, dando lugar aos críticos Alberto D’Averssa e Delmiro Gonçalves. Iná também inverte os juízos de *Teatro e política: arena, oficina e opinião*, de Edécio Mostaço, estudo publicado em 1982 que recebeu nova edição em 2016 pela Annablume, demonstrando como a vertente vanguardista se consolida na mesma medida da derrota do moderno teatro político.

O livro é dividido em quatro capítulos: “Rumo a um teatro não dramático”; “Na hora do teatro épico”; “A força de inércia do teatro épico”; “Adeus às armas”.

A análise de *Eles não usam black-tie*, em “Rumo a um teatro não dramático”, prepara o terreno crítico e principalmente teórico sobre a forma dramática.

A força do material (a forma) repousa também nessa sua capacidade de reduzir o conteúdo à experiência social nela sedimentada (a ascensão da burguesia), mesmo que o conteúdo expresse um novo ator disputando espaço na cena histórica e cultural, portanto, uma nova experiência em contradição com a antiga, sedimentada na forma (p. 38).

Assim, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, encenada pelo Teatro de Arena em 1958, ao ser elaborado como um drama, deixou de fora as principais cenas que caracterizariam seu tema – a organização de uma greve –, confinando os personagens no espaço doméstico e *narrando* os acontecimentos que tinham relação com assunto: a assembleia, o piquete, a prisão de *Otávio*. O público/leitor acompanha diálogos que tentam presentificar o assunto e que naufragam diante do poder dramático do conflito entre pai e filho (*Tião*), que decide furar a greve. A apresentação de Iná esclarece, nem sempre com as referências – por isso a indicação da leitura de *A produção tardia do teatro moderno no Brasil* –, que as formas são expressão ideológica, assim como os critérios de análise.

A apresentação da primeira encenação profissional de uma peça brechtiana, *A alma boa de Setsuan*, pelo Teatro Maria Della Costa, também em 1958, compõe o primeiro capítulo. “A cena brasileira passara por duas experiências decisivas para que aqui também se começasse a experimentar o teatro épico” (p. 40). Ao abordar *A alma boa de Setsuan*, a autora apresenta a resistência da crítica teatral especializada ao teatro épico, em especial em Décio de Almeida Prado. É interessante notar que essa linha de força, o debate direto com a crítica teatral, em suas nuances e seus julgamentos, permite que observemos os projetos de modernização dos próprios críticos através de seus critérios de avaliação. Suas lacunas e observações “enviesadas” são possíveis achados para a crítica interessada no teatro épico.

“Na hora do teatro épico” apresenta *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Viana Filho.

Possivelmente *Revolução na América do Sul* não tinha recebido até a primeira publicação do livro, em 1996, tratamento crítico mais acabado, embora a autora não despreze intuições e análises anteriores, como de Claudia de Arruda Campos, em *Zumbi, Tiradentes*. Ao identificar que *José da Silva* em *Revolução* funciona como *compère*, conforme convencionado no teatro de revista, no caso espectador, portanto, dos

mecanismos de contrarrevolução, a autora percebe que *Revolução* é uma das primeiras iniciativas de teatro épico no Brasil que articula procedimentos de um passado teatral (revista) que animou em outro contexto o próprio teatro de Brecht. Já em *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* há o avanço na crítica quanto aos padrões de percepção a partir de uma problema estético-político. No diálogo interno entre as obras até aqui mencionadas, *Black-tie* forneceu um assunto novo (greve, trabalhadores), que foi aproveitado em *Revolução* sem a heroicização, em que trabalhador é tratado sem drama nem comédia. *A Mais-valia* avança em relação a *Revolução* por formalizar um conceito marxista retomando criticamente uma cena da peça de Boal (cena da feira):

Na economia geral da Revolução, esta cena determina (sempre negativamente) o personagem segundo a esfera do consumo, assim como a anterior determinara segundo a esfera da produção. E através da situação da feira – como se sabe, imagem recorrente no discurso conservador para ilustrar a ideia de livre mercado que se procura vender – Vianinha estabeleceu um interessante diálogo crítico com a peça de Boal, à qual já fizera restrições em diferentes oportunidades. Se a feira podia ser utilizada segundo a visão comum para mostrar como os trabalhadores são excluídos da esfera do consumo (até dos alimentos), com um pouco mais de elaboração artística, acompanhada do necessário aprofundamento teórico, talvez pudesse ser aproveitada para uma demonstração teatral do conceito de mais-valia. Como experimento, uma tentativa *a priori* válida, independente dos seus resultados – que, em caso de fracasso, poderiam ser criticados, assim como fez Vianinha com Boal. Naquela fase de *Aufklaerung* popular (tomando de empréstimo a expressão de Roberto Schwarz), era uma questão *artística* tão relevante quanto a que em outro contexto motivou Brecht a usar a Bolsa de Valores para escrever sua Santa Joana dos Matadouros (p. 82).

No traçado há o aprendizado através da experimentação do Teatro de Arena e seus integrantes (Oduvaldo Viana Filho escreve *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* no Centro Popular de Cultura quando se afasta do Teatro de Arena, em 1961. Ainda no segundo capítulo, Iná trata brevemente de *Brasil, versão brasileira* e *Os Azeredos mais os*

Benevides, que atestam o amadurecimento do dramaturgo) com a forma dramática e sua limitação ideológica que se faz força produtiva para os artistas da década de 1960.

O processo será interrompido pelo golpe de 1964, quando entrarão novos atores reivindicando a vanguarda estética-política, caso do Teatro Oficina. Mas antes de passar à análise das encenações de José Celso Martinez Corrêa, Iná analisa, em “A força de inércia do teatro épico”, *Show Opinião* (1964) e *Arena conta Zumbi* (1965). *Opinião e Zumbi* configuraram um período no qual as peças não incorporaram o significado do golpe de 1964. Nesse capítulo, *Arena conta Zumbi*, peça que teve uma grande repercussão à época, resultou para a autora numa obra estética e politicamente falsa.

No interior da concepção épica mais geral (arquitetônica) da peça os dramaturgos distribuíram os recursos disponíveis sem refletir sobre o seu peso: os do drama para os quilombolas e os do teatro épico para seus inimigos. Os pressupostos dessa operação desastrosa encontram-se na mencionada ideia de identificar as lutas democráticas pré-golpe com Palmares, e sua execução foi facilitada pela leitura emocional do livro de João Felício dos Santos. Dispondo de material literário semipronto, Boal e Guarnieri trançaram dramaticamente os fios da saga palmarina sem perceber que com isso desperdiçavam o material da pesquisa histórica encontrado em Edison Carneiro. Assim só mostraram os quilombos em sua luta defensiva e descuidaram das retaliações, dos diferentes tipos de ataque (aos engenhos, para libertar escravos, às povoações mais próximos, para a obtenção de armas e munições) e das diferentes táticas adotadas ao longo da luta. E mais grave, perderam a oportunidade única de mostrar que Zumbi, longe de ser um posto militar (como se deduziu a partir dos inúmeros relatórios militares sobre a sua morte) ou uma entidade (que teimava em reaparecer depois de “morta”), nada mais era do que um guerreiro, chefe de uma das fortificações, que rompeu com Ganga-Zumba por ter este acreditado num dos tratados de paz com os brancos, depondo as armas e entregando-se à sua “proteção”. Não é o caso, entretanto, de lamentar o fato de os dramaturgos terem empobrecido o complexo lado palmarino da história, mas de entender as razões por que

o fizeram, nisto revelando uma curiosa combinação de paranóia e má-fé. Paranóia, porque não há outro nome para a pretensão de identificar um processo de três anos de luta declarada (da vitoriosa luta pela legalidade, que garantiu a posse de João Goulart, à derrota de 1964) a uma guerra sangrenta que levou aproximadamente cem anos para restabelecer a ordem escravocrata em Pernambuco. E má-fé, porque essa identificação forçada exigiu o rebaixamento da estatura dos palmarinos, sobretudo no aspecto militar, transformando sua organização, sua inteligência tática defensiva e ofensiva e, enfim, suas providências práticas em angelicais votos de boas intenções. A injustiça tem mão dupla porque nem mesmo as lutas do pré-64 ficaram apenas nas declarações de intenções. Mas é uma injustiça altamente reveladora da generalização apressada que estava em curso nos “balanços” elaborados após o golpe (p. 135-136).

Em “Adeus às armas”, ainda na trajetória do Teatro de Arena, a autora irá apresentar *Arena conta Tiradentes* e duas iniciativas de Zé Celso, *O rei da vela* (texto de Oswald de Andrade) e *Roda viva* (texto de Chico Buarque). Caracterizado por Yan Michalski como um período de grande insatisfação de uma juventude em busca da revolução cultural, disposta a repudiar no palco valores culturais e éticos de gerações passadas, o teatro brasileiro irá abrigar tendências internacionais baseadas em Antonin Artaud e Jerzy Grotowski.

Arena conta Tiradentes abre caminho para o recuo (auto)crítico da esquerda teatral ao caracterizar na peça o grupo dos inconfidentes como conspiradores (“ora, como qualquer iniciante de estudos em matéria política sabe, uma ‘revolução’ que exclui o povo dos seus planos chama-se conspiração – aliás sinônimo de conjura ou inconfidência”, p. 149-150) e aproximá-los à versão dos militares em relação aos revolucionários de 1964. Foi com *O rei da vela*, encenado pelo Oficina em 1967, e *Roda viva*, 1968, que as conquistas do teatro épico passaram a vigorar como mais um procedimento moderno como produto da indústria cultural. Em *O rei da vela*, para piorar, em favor de uma declarada política stanilista, que a autora identifica tanto no autor quanto no diretor.

Como as obras passaram de força produtiva a artigo de consumo é a ideia ordenadora do livro. O interesse está na *explicação* da obra com atenção às “suas formas, estilos e significados como produtos de

uma história específica” (EAGLETON, 2011, p. 14). No caso, a luta dos trabalhadores represada pelos principais órgãos e partidos políticos (PC e PTB) que se apresentaram como dirigentes em um processo que, ao contrário do que se esperava, por estar baseado na aliança de classes, inviabilizou o próprio avanço das conquistas e demandas, e ainda interditiou, pois resultado das alianças do golpe de 1964, o avanço da própria luta. Com isso o “fazer-se classe” não figurou entre as peças escolhidas para tratamento pormenorizado: *Brasil, versão brasileira* e *Os Azeredo mais os Benevides*, de Vianinha, e *A lata de lixo da história*, de Roberto Schwarz. Fosse outra a ideia ordenadora da pesquisa, menos um estudo sobre a formação do *agitprop* brasileiro em um campo ideológico, o interesse confrontaria as *alianças* e os *problemas de organização* por um lado e a *heterogeneidade das massas* e a *crítica de seus interesses* por outro, com a marca do golpe.

Especificando, há duas linhas de força na análise do seu objeto: a crítica literária do teatro épico e uma historiografia das lutas sociais referente ao quadro de peças em análise, ou melhor, a influência do programa stalinista, segundo a autora, do Partido Comunista. Diante desse quadro, certamente o estudo provoca reações diversas. Como destaca Roberto Schwarz no prefácio à primeira edição, a polêmica, porém, não deve obliterar que estamos diante de um livro “de concepção refinada e incomum”. Por construir um objeto complexo, com referências ao desenvolvimento do teatro de agitação e propaganda, experiência que no Brasil se fez com “sinais trocados”, o estudo de Iná possui inteligibilidade rara.¹

Referências

COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima*: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

¹ “Posso dizer que, quando o Vianinha escreveu *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, Brecht é finalmente incorporado ao teatro brasileiro. [...] Aqui temos um nó: o que foi resultado crítico – no sentido de apontar os limites – dos experimentos de *agitprop* (teatro de Brecht), aqui no Brasil está na origem da nossa principal experiência de *agitprop*. Isso, sim, é que é ideia fora do lugar” (COSTA, 2012, p. 121-122).

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho. *O drama impossível: o teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. 2003. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.