

O eixo e a roda

V. 26, N. 2, 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

183 Apresentação

Dossiê Teatro Brasileiro: história e sociedade

187 História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada
History & theater, theater & history: a delicate relationship

Kátia Rodrigues Paranhos

207 Um barítono nos trópicos
A baritone in the tropics

Alessandra Vannucci

229 Artur Azevedo e a revista de ano: *O homem*
Artur Azevedo and "revista de ano": The Man

João Roberto Faria

253 Branqueamento: o negro no palco romântico brasileiro
Whitening: black people in Brazilian Romantic stage

Regina Claudia Garcia Oliveira de Sousa

277 Apontamentos e reflexões sobre as relações entre teatro no Brasil e diversidade sexual
Notes and reflections on the relationship between theater in Brazil and sexual diversity

Alberto Ferreira da Rocha Junior (Alberto Tibaji)

301 O verdugo e a revolta como princípio ético
O verdugo and the rebellion as ethical principle

Rubens da Cunha

Varia

- 319 Uma poética da crônica em Machado de Assis?
A poetics of the genre "crônica" in Machado de Assis's "crônicas"?
José Américo Miranda
- 343 Jeitos do deambular, sentidos do contemplar: da rua e da janela
em narrativas de Aníbal Machado
*Wandering ways and contemplating manners: from the street
and from the window in narratives by Anibal Machado*
Carlos Augusto Magalhães
- 365 Poesia, mito e natureza em *Cantares amazônicos*, de Paes
Loureiro
*Poetry, myth and nature in Cantares amazônicos, by Paes
Loureiro*
Enivalda Nunes Freitas Souza
Maria Goretti Ribeiro

Resenhas

- 389 ROJO, Sara. *Teatro latino-americano em diálogo: produção
e visibilidade*. Belo Horizonte: Javali, 2016.
Flávia Almeida Vieira Resende
- 393 SERRONI, José Carlos. *Cenografia brasileira: notas de um
cenógrafo*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.
Carolina Bassi de Moura

Apresentação

Nesta edição de *O Eixo e a Roda*, dá-se continuidade ao dossiê sobre Teatro Brasileiro, iniciado no número anterior. Além dos artigos, o presente número traz duas resenhas de livros publicados recentemente sobre o tema. A seção “Varia” inclui, ainda, três artigos de temáticas distintas.

A primeira parte deste número apresenta quatro artigos que trazem à luz informações e posicionamentos sobre a história do teatro e dois artigos que abordam como o teatro traz ferramentas para pensarmos a sociedade.

Kátia Paranhos discute a relação entre história e teatro com base na ideia de engajamento político e aponta, com isso, algumas lacunas deixadas pelo discurso histórico tradicional. A autora revê, a partir de tal proposta, os lugares estabelecidos e pontua a importância dos movimentos periféricos para o teatro brasileiro. Em *Um barítono nos trópicos*, Alessandra Vannucci parte da óptica de Giuseppe Bonfi – um pedreiro lombardo que veio ao Brasil e aqui se empregou inicialmente como corista do Teatro Lírico Fluminense e barítono de igreja, escrevendo posteriormente um misto de relato de viagens e romance de formação – para narrar fatos ligados à presença dos europeus, particularmente de italianos, na metade do século XIX, na Capital Federal, provocando o que a autora denomina “febre lírica”, dada a quantidade de apresentações desse tipo na Corte carioca.

João Roberto Faria e Regina Claudia Garcia Oliveira de Sousa investigam igualmente o teatro do século XIX. Contudo, enquanto o primeiro analisa a revista de ano *O homem* – escrita em 1888 por Arthur Azevedo, em parceria com Moreira Sampaio, a partir do romance homônimo de seu irmão, Aluísio Azevedo –, dando destaque à construção da comicidade no texto dramático e às características do gênero, Regina Garcia explora algumas peças do século XIX, especialmente textos ligados ao romantismo, para examinar o problema da escravidão e suas consequências atroz para a sociedade brasileira.

Alberto Ferreira da Rocha Júnior analisa algumas peças de teatro, mais particularmente *O patinho torto ou os mistérios do sexo*, de Coelho Neto, além dos espetáculos de Dzi Croquettes e outros textos do teatro brasileiro, com base na perspectiva *queer*, compreendendo as tensões

acerca da diversidade sexual e de questões LGBTQ representadas na dramaturgia nacional. Já Rubens da Cunha analisa *O verdugo*, uma das peças mais conhecidas de Hilda Hilst, explorando a revolta – base do texto dramático a partir da personagem principal, o verdugo – como um princípio ético capaz de revolucionar as estruturas sociais.

A seção “Varia” abre-se com o estudo pormenorizado de José Américo Miranda em torno de uma possível “teoria da crônica” a ser depreendida da obra de Machado de Assis. Acompanhando o percurso de formação do cronista Machado de Assis, desde seus escritos de folhetim até a composição de uma nova forma construída com sua crítica à vida política, à cena teatral e ao mundo literário, o autor destaca a importância do devaneio, “capital próprio do cronista” que, à imagem de um colibri, voeja “sobre tudo quanto é assunto”. A leveza da forma, no entanto, não deve iludir sobre a seriedade dos assuntos tratados nas crônicas machadianas nem sobre o alcance de uma verdadeira renovação da linguagem que vai ali sendo produzida.

Em seguida, tomando como referência dois contos de Aníbal Machado, Carlos Augusto Magalhães examina o modo como o escritor registra o encontro de migrantes com a cidade, esta considerada como “espaço e tempo da modernidade”. Uma análise sobre as experiências da rua e os “jeitos de deambular” do personagem Ataxerxes, bem como os modos de contemplar de José Maria, em que a moldura da janela remete ao erotismo das lembranças dos seios de Duília, permitem ao autor produzir uma interessante reflexão sobre a imersão do indivíduo na cidade moderna e os efeitos de errância e de melancolia que podem levar, como lembra Starobinski (citado por Magalhães), a um “confinamento que interrompe toda relação ativa com o mundo exterior”.

Já Enivalda Nunes Freitas Souza e Maria Goretti Ribeiro nos apresentam uma reflexão sobre a função dos mitos e da natureza nos *Cantares Amazônicos* do poeta Paes Loureiro. Percebem na poesia de Loureiro uma tendência à “remitologização e à transculturação” da Amazônia, cuja natureza original teria sido “invadida, degradada e dessacralizada” com o capitalismo. As autoras procuram destacar os “fundamentos míticos” dessa poesia, chamando a atenção, entre outros aspectos, para a presença da água e da floresta, bem como de um “imaginário genesíaco impregnado de viscosidade seminal” que emana do “lirismo fluvial” do poeta paraense.

Por fim, os leitores são convidados a acompanhar as resenhas de dois livros publicados recentemente no Brasil que abordam o pensar e o fazer teatro no país. Flávia Almeida Vieira Resende nos apresenta o *Teatro latino-americano em diálogo*, de Sara Rojo, um interessante estudo das relações entre teoria, crítica e prática teatrais na América

Latina a partir do diálogo entre a crítica e o fazer artístico e deste com a realidade que o envolve. E Carolina Bassi de Moura resenha a obra *Cenografia brasileira*, do importante cenógrafo brasileiro José Carlos Serroni. Bassi chama a atenção para a amplitude temática do livro, que vai de um estudo conceitual da arte da cenografia até a apresentação e discussão de trabalhos cenográficos destacados pelo seu autor.

Elen de Medeiros
Larissa Neves
Ram Mandil

DOSSIÊ

**Teatro Brasileiro:
história e sociedade**

História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada¹

History & theater, theater & history: a delicate relationship

Kátia Rodrigues Paranhos

Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais / Brasil
akparanhos@uol.com.br

Resumo: Para o crítico inglês Eric Bentley, o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado. Por vezes condenada como escapista, outras vezes incensada como ferramenta de libertação revolucionária, a arte, de modo geral, continua sendo um tema candente tanto na academia como fora dela. Não é à toa que Sérgio de Carvalho, diretor da Companhia do Latão, criada em 1997, e professor do curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, levanta uma questão fundamental: “Qual a função da arte dentro do aparelho cultural capitalista?”. Este artigo aborda o tema do engajamento, de modo geral, levando em consideração a relação entre história e teatro, teatro e história, assim como os discursos produzidos sobre os seus processos coletivos de criação e de pesquisa teórica.

Palavras-chave: história e teatro; engajamento; teatro político.

Abstract: For the English critic Eric Bentley, political theater is both the theatrical text and when, where, and how it is staged. Sometimes condemned as escapist, others praised as a tool for revolutionary liberation, art generally remains a controversial topic within academia and

¹ Este texto baseia-se em uma conferência proferida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), em julho de 2015, juntamente ao Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana/Fórum das Artes 2015 e na mesa-redonda intitulada “*História indisciplinada*”, ocorrida no XXIII Encontro Estadual da Anpuh-SP, na Unesp/Assis-SP, em setembro de 2016.

elsewhere. It is no wonder that Sérgio de Carvalho, director of Companhia do Latão, created in 1997, and Drama and Theater professor at University of São Paulo, raises a crucial question: “What role does art play in the capitalist cultural apparatus?”. This article addresses engagement in general taking into account the relationship between history and theater, theater and history, as well as the discourses on their collective creation and theoretical research processes.

Keywords: history and theater; engagement; political theater.

Recebido em 25 de fevereiro de 2017.

Aprovado em 26 de abril de 2017.

Arte é algo que se situa na estreita margem entre o real e o irreal [...] é irreal e, no entanto, não é irreal; é real e, no entanto, não é real.

Chikamatsu Monzaemon (1653-1724)

1 Textos, sons e imagens

No início da década de 1990, na França, Jacqueline de Jomaron, ao destacar a especificidade da história do teatro, afirma:

A história do teatro não pode ser escrita da mesma forma que as outras artes. Aquilo que é específico e essencial num espetáculo só continua vivo no espírito de seus contemporâneos. O teatro só existe no momento em que ele tem lugar e sua característica efêmera [...] ligada à sua própria natureza (JOMARON, 1992, p. 11, tradução minha).

A lógica, perceptível ao longo dos vários períodos da humanidade, é que a capacidade de apreender e de compreender a história e, portanto, de fazê-la está vinculada ao espírito do tempo de cada uma das diferentes épocas. Arte memorial na sua essência, que se eterniza unicamente nas lembranças do espectador, o teatro tem a tendência de envolver todas as artes, sendo algumas vezes tributário dessas outras manifestações. Sobre esse aspecto a historiadora francesa afirma que

O teatro teve e tem cada vez mais a ambição de reunir todas as artes numa única: poesia e literatura, música e pintura, escultura e arquitetura. Ele possui, além disso, seus próprios meios de expressão: dicção, interpretação, dança, mímica, indumentária, iluminação. Enfim, os documentos que demarcam sua história na França, depoimentos, críticas, documentos administrativos, iconografia – incluindo-se aí a fotografia de nosso séc. XX – são pistas lacunares, heterogêneas, quase sempre suspeitas ou difíceis de serem interpretadas (JOMARON, 1992, p. 11, tradução minha).²

Pesquisar história e teatro, privilegiando práticas e representações, implica estabelecer uma relação importante, sobretudo ao interrogar os textos, as imagens e os sons como fontes (ler-ver-ouvir). O interesse concentra-se em compreender como é “historicamente produzido um sentido e diferenciadamente construída uma significação” (CHARTIER, 1988, p. 24). Como assinala Michel Foucault:

Racine não é sozinho o único e verdadeiro autor das tragédias racinianas, mas [...] estas nasceram no bojo do desenvolvimento de um conjunto estruturado de categorias mentais que era obra coletiva, o que me levou a encontrar como “autor” dessas tragédias, em última instância, a nobreza de toga, o grupo jansenista e, no interior deste, Racine como indivíduo particularmente importante (FOUCAULT, 2009, p. 290).

Partindo desses princípios reguladores, cabe lembrar que a recuperação das “práticas, complexas, múltiplas, diferenciadas” está em sintonia com a preocupação em entender como elas “constroem o mundo como representação” (CHARTIER, 1988, p. 24). Os textos não possuem um sentido oculto, intrínseco e único que caberia à crítica descobrir; “é necessário relembrar que todo o texto é o produto de uma leitura, uma construção do seu leitor” (CHARTIER, 1988, p. 61). Isso pode implicar numa “série de rasuras, emendas e amálgamas [...] em que a mente inconsciente [...] transpõe incidentes de um registro do tempo para outro e materializa o pensamento em imagens” (SAMUEL, 1997, p. 45).

² Sobre a história do teatro francês no século XVIII, ver ROUGEMONT, 1988. Nessa obra, hoje referência para o estudo desse tema, vários aspectos da vida teatral são sistematizados e investigados pela primeira vez. A autora articula uma rigorosa relação entre a prática teatral – economia, sociologia, política – e a estética teatral, sem deixar de observar a condição de enunciação da representação propriamente dita.

Nessa perspectiva, é possível perceber que os objetos teatrais podem ser utilizados como documentos na pesquisa do historiador, ajudando-o a compreender e a refletir sobre a realidade social de um determinado período. Uma história dos elementos constitutivos do espetáculo teatral não se apresenta como “outra história” em oposição e, portanto, divergente daquela que vem sendo repetida e que tradicionalmente elegeu o texto teatral como documento central de suas reflexões. Por outro lado, tampouco interessa banir o texto teatral desse espectro de discussão, mas, sim, entendê-lo como mais um elemento constitutivo com o qual se trama o fio da história. Como diz Fredric Jameson a propósito do filme *Notícias da Antiguidade ideológica*, de Alexander Kluge: ao refletirmos sobre a história, o que importa é a “miscelânea” ou a “montagem de sentimentos” (JAMESON, 2010, p. 69). Ademais, vale citar o que Roger Chartier escreve em relação à história e aos diferentes tipos de documentos:

A historicidade de um texto vem, ao mesmo tempo, das categorias de atribuição, de designação e de classificação dos discursos peculiares à época e ao lugar a que pertence, e dos seus próprios suportes de transmissão. Esta “materialidade do texto”, que deve ser entendida como a inscrição de um texto na página impressa ou como modalidade de sua *performance* na representação teatral, introduz uma primeira descontinuidade, fundamental, na história dos textos: as operações e os atores necessários ao processo de publicação não são mais os mesmos antes e depois da invenção de Gutenberg, da industrialização da imprensa ou do começo da era do computador (CHARTIER, 2002, p. 11).

Desse modo, devemos nos perguntar quando o texto foi escrito, ou seja, em qual quadro histórico-cultural se insere. Martha Ribeiro adverte:

mesmo entendendo que um texto teatral possa (e deva) sugerir uma série de interpretações, isso não quer dizer que este texto possa permitir uma leitura qualquer, definida por desejos individuais exteriores ao próprio texto. [...] A qual tipo de leitor o texto se dirige? O que o texto pede ao leitor? Que tipo de cooperação o texto espera de seus leitores? Se todo texto se dirige a um leitor-modelo, deveríamos sempre nos perguntar no ato de leitura: qual tipo de leitor

o texto quer que eu seja? Quais são os procedimentos e as estratégias utilizadas pelo texto para guiar este leitor fictício? (RIBEIRO, 2006, p. 29).

A atividade teatral dialoga com outros campos do fazer artístico, assim, é necessário incentivar uma história que dê conta das relações verificadas “dentro” e “fora” do fenômeno teatral. Nessa medida, trata-se da compreensão do fato teatral como uma rede extensa e complexa de relações dinâmicas e plurais, que transitam entre a semiologia e a história, a sociologia e a antropologia, a técnica e a arte, o imaginário e a política, a cerimônia teatral e a cerimônia social.

Denis Guénoun (2003) destaca o caráter multifacetado do teatro em suas articulações e possibilidades, levando em consideração, para uma análise mais aprofundada, tanto o público como a arquitetura teatral, o autor e o ator. Da mesma forma, Roger Chartier (2002) evidencia outro aspecto extremamente importante do trabalho historiográfico: a “negociação” entre o teatro e o mundo social, ou seja, a “materialidade do texto”, entendida como uma operação que inclui a produção do próprio texto (o discurso, a época), o lugar de produção e sua transmissão. José Ortega y Gasset lembra:

Um quadro [...] é uma “realidade imagem”. [...] A coisa “quadro” pendurada na parede de nossa casa está constantemente transformando-se no rio Tejo, em Lisboa e em suas alturas. O quadro é imagem porque é permanente metamorfose – e metamorfose é o teatro, prodigiosa transfiguração. [...] O que vemos [...] no palco cênico, são imagens no sentido estrito que acabo de definir: um mundo imaginário; e todo teatro, por humilde que seja, é sempre um monte Tabor onde se cumprem transfigurações (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 36).

“O texto escrito tem uma presença visual assim como a imagem: a página impressa é visualizada como quadro tanto quanto a imagem” (MARIN, 1996, p. 122). Nesse sentido, o ato de ler um documento tem caráter diversificado, e as contribuições da semiótica nos auxiliam a perceber a existência simultânea de uma diversidade de linguagens constituídas em sistemas sociais e históricos de representação do mundo. Lembrando Jacques Le Goff:

o documento não é inócuo. É antes de mais o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias (LE GOFF, 1984a, p. 103).

Como se percebe, o espectro de ação do fato teatral, por si mesmo, transborda a representação de um texto teatral, e, conseqüentemente, sua multiplicidade é fulgurante. Uma dinâmica complexa que articula obras, programas, contextos, cenas, atores e *performances*. Arte e política se misturam e se contaminam, negociando continuamente a resistência e a gestão daquilo que é em relação ao que pode vir a ser, pondo em tensão o que está “dentro” e o que está “fora” do sistema instituído. Por meio das peças e dos espetáculos teatrais fundem-se diferentes expressões, imagens, metáforas, alegorias e outros elementos, que em conjunto compõem um cenário significativo de articulações de um modo de pensar e agir, de uma visão do mundo. Esse resultado reitera a noção de que as formas e produções culturais se criam e se recriam na trama das relações sociais, de produção e de reprodução da sociedade e de suas partes constitutivas. Afinal,

as histórias nunca ocorrem no vácuo, é claro. Nós nos engajamos no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade em específico e de uma cultura maior. Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos (HUTCHEON, 2011, p. 54).³

Os anos 1960, em especial, trariam novos e ricos rumos para o teatro, desde o Living Theater, seus rituais e *hapennings*, às teorias do polaco Jerzy Grotowski, autor de uma corrente mais despojada,

³ Sobre o tema do engajamento, ver SCHWARZ, 1999.

dando larga importância à expressão do corpo cênico, o chamado “teatro pobre”, passando pelos *angry young men* da Inglaterra até Peter Brook e sua peculiar noção de espaço teatral e da nova relação palco/público. Esses movimentos, observados em parte pelo mundo ocidental, correspondiam aos anseios de criadores, artistas e público jovem que não se reconheciam mais no teatro tradicional, questionando-o e buscando outras e mais desafiantes alternativas – transformando, amiúde, o teatro num laboratório, permeável às diferentes experiências e fusões com elementos cênicos de outras culturas.

Reclamava-se um novo teatro, exigindo-se uma relação distinta entre texto, público e criadores (atores e encenadores), algo que nos Estados Unidos era patente na ação de Elia Kazan, primeiro no Group Theatre (1931) e mais tarde no Lincoln Center (1961), com a criação do Lincoln Center Repertory Theatre, que tanto iria influenciar as jovens gerações – caso de Clifford Odets, Arthur Miller e Edward Albee. Por sinal, as bases programáticas do Lincoln Center Repertory Theatre estavam muito próximas das definidas, no mesmo ano, pelo Teatro Moderno de Lisboa (TML):

A criação do Teatro Moderno de Lisboa foi um dos momentos mais belos e exultantes da minha vida. Fui um dos seus fundadores mais entusiastas e empenhados. Estava tão saturado de fazer teatro comercial, cuja importância, aliás, reconheço, mas, tanto eu como os restantes companheiros desta autêntica aventura, queríamos voltar-nos agora para um teatro de grandes textos por nós escolhidos, moderno como o seu nome indicava, e que, por tal, nos desse um enorme gozo interpretar (CARVALHO *apud* LÍVIO, 2009, p. 178).

Lembro um fato ocorrido em julho de 1993. Naquele ano, Susan Sontag foi a Sarajevo – patrulhada pela ONU e sob os tiros dos sérvios – dirigir a peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. O cenário era desolador: uma cidade sitiada e gélida, sob constantes ataques, sem iluminação no teatro (os ensaios e as apresentações foram realizados com luzes de velas), atores cansados, muitas vezes deprimidos e mal alimentados (SONTAG, 2005, p. 381-388). Nada disso foi obstáculo para o desejo de ter uma atividade cultural que combinasse realidade, arte e entretenimento. Ao contrário da fala inicial de Estragon, em *Esperando*

Godot, que proclama “nada a fazer” (BECKETT, 2005, p. 17), aqueles homens buscaram vencer o medo e a depressão. “Ninguém na plateia fez o menor ruído. Os únicos ruídos eram os que vinham de fora do teatro: o estrépito de um veículo blindado das Nações Unidas, para transporte de pessoal, que passava pela rua e o estampido de um franco-atirador” (SONTAG, 2005, p. 411). Como afirmou certa vez Eric Hobsbawm, numa passagem bastante elucidativa:

nossas gerações [sofreram] do capitalismo uma lavagem cerebral para acreditar que a vida é o que o dinheiro pode comprar [...]. Há mesmo mais do que o desespero quanto a uma sociedade incapaz de dar a seus membros o que eles precisam, uma sociedade que força cada indivíduo ou cada grupo a cuidar de si próprio e não se importar com o resto. Já foi dito: “Dentro de cada trabalhador existe um ser humano tentando se libertar” (HOBSBAWM, 1987, p. 388).

2 Teatro fora do eixo

O processo cultural de produção social, em nossa perspectiva, é entendido como uma teia de significados e significantes. Se é verdade que a obra deve ser considerada em suas articulações internas, não é menos verdade que ao pensá-la isoladamente perdemos os sentidos que ela pode vir a ter, privando-nos da possibilidade de pensar se não estamos apenas repetindo interpretações consagradas. Como lembra Tânia Brandão:

O que se encontra na prateleira ao dispor do interessado são colchas de retalhos e fragmentos, recortes localizados. [...] A respeito de diversas regiões do Brasil, conhecemos muito pouco de sua história teatral; são mínimas as informações disponíveis sobre a história do circo, um capítulo decisivo para o conhecimento do teatro praticado no interior. A própria história de inúmeras companhias de atores, pequenas, efêmeras, permanece sem ser escrita. [...] Assim, a História do Teatro Brasileiro é sempre um desafio proposto às sucessivas gerações de estudiosos. Ou seja, a História do Teatro Brasileiro permanece por ser escrita, não foi escrita ainda (BRANDÃO, 2010, p. 338-339).

É interessante assinalar que no início da década de 1980, Fernando Peixoto, no texto “Quando o povo assiste e faz teatro” – a propósito da peça *Pensão liberdade*, encenada pelo Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo –, salienta a importância do teatro popular como uma questão política, identificando a “estética popular e revolucionária” como “uma estética do oprimido, que exprime a ideologia da libertação” (PEIXOTO, 1981, p. 32-33). O tema do teatro popular entra novamente em cena, em plena ditadura militar no Brasil do pós-1964. Experiências como a do Forja recolocavam, para pesquisadores e movimentos sociais, a questão de outra teatralidade, de outra estética, outra(s) história(s) e – por que não dizer? – de outra forma de intervenção nos movimentos populares.

Não é de hoje que se fala em “teatro popular” ou “teatro operário”. A partir do fim do século XIX surgiram experiências de popularização do espetáculo teatral entre as classes trabalhadoras, mas também iniciativas dos próprios trabalhadores ligados às associações, clubes, sindicatos e/ou partidos, que visavam desenvolver um teatro de operários para operários. Propostas como o Freie Bühne (Cena Livre), de 1889, na Alemanha, e o Théâtre du Peuple (Teatro do Povo), de 1885, na França, pretendiam ir além do mero barateamento do custo do ingresso. Homens de teatro, como Romain Rolland, em seus escritos, discutem desde o espaço cênico ao texto, procurando configurar objetivamente um projeto de teatro popular. Ao mesmo tempo, houve numerosas iniciativas vinculadas às associações e aos clubes operários em países distintos da Europa. A nova dramaturgia apontava como principal característica a celebração do trabalhador como tema e como intérprete, aliada à perspectiva do resgate dos temas sociais⁴ no teatro.

Voltando a atenção, por exemplo, ao teatro norte-americano da primeira metade do século XX, é possível recontar uma história a contrapelo. Iná Camargo Costa (2001) – num dos seus mais importantes trabalhos – recupera o movimento teatral dos trabalhadores norte-americanos, deixados ao esquecimento pela tradição que concebeu a história e a estética oficiais do teatro. Grupos teatrais como o Artef (1925), Workers Drama League (1926), Workers Laboratory Theatre (1930) e o Group Theatre (1931) não só mostravam suas ligações com anarquistas,

⁴ Ver, entre outros, PARANHOS, 2007; COPFERMANN, 1971 e GARCIA, 2004.

socialistas e comunistas – incluindo-se alguma aproximação entre intelectuais, artistas e militantes de esquerda –, mas também registravam as influências das propostas do teatro político de Piscator.⁵

Teatro político e teatro engajado são algumas denominações de um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Para o crítico inglês Eric Bentley, o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado. Aliás, ao saudar a presença do teatro engajado na década de 1960 nos Estados Unidos, ressalta que o fenômeno teatral por si só é subversivo:

onde quer que “duas ou três pessoas se reúnem”, um golpe é desfechado contra as abstratas não-reuniões do público da TV, bem como contra as reuniões digestivas de comerciantes exaustos na Broadway. [...] A subversão, a rebelião, a revolução no teatro não são uma mera questão de programa, e muito menos podem ser definidas em termos de um gênero particular de peças (BENTLEY, 1969, p. 178).⁶

Segundo Dias Gomes, em artigo de 1968, “o teatro é a única arte [...] que usa a criatura humana como meio de expressão. [...] Este caráter de ato político-social da representação teatral, ato que se realiza naquele momento e com a participação do público, não pode ser esquecido” (GOMES, 1968, p. 10). Em seu entendimento, coube ao teatro um papel de destaque na luta contra a ditadura implantada no Brasil em 1964. Afinal, desde Anchieta – “nosso primeiro dramaturgo” –, teatro e política estão umbilicalmente ligados à questão da função social da arte. A defesa do engajamento, portanto, parte do princípio de que os autores que falam sobre a realidade brasileira (sob diferentes óticas) são engajados. Isso significa dizer que o teatro é uma forma de conhecimento da sociedade.⁷

⁵ Ver, entre outros, SAMUEL; MACCOLL; COSGROVE, 1985 e STOURAC; MCCOERY, 1986.

⁶ Para Raymond Williams, o teatro político inclui Piscator e Brecht, sem falar que o teatro da crueldade de Artaud poderia, no limite, ser enquadrado sob essa mesma designação. Sobre o conceito de teatro político, ver WILLIAMS, 2002.

⁷ Em um artigo de 1956, Jorge Andrade destacava: “‘teatro brasileiro’ não são textos estrangeiros bem encenados nem tampouco atores de primeira linha – é sobretudo texto, direção, interpretação, cenografia, música [...] determinados por nossa realidade. É necessário criar uma dramaturgia na qual os atores brasileiros sejam insuperáveis” (ANDRADE *apud* AZEVEDO, 2012, p. 14). É bom destacar que o dramaturgo –

E mesmo quem se autoproclamava não engajado ou apolítico estava, na verdade, assumindo uma posição política.⁸

As experiências do teatro operário, do Arena, dos Centros Populares de Cultura (CPCs), do Oficina e do Opinião em busca do político e do popular carregaram um amplo movimento cultural que envolveu grupos, diretores, autores e elencos – que sofreram um violento revés com o golpe militar e, em particular, após ser decretado o AI-5, em 1968. A partir de então, para numerosos grupos, fazer um teatro popular significava assumir uma posição de rebeldia frente ao teatro comercial – o “teatrão” – e ao regime político, presentes em algumas expressões que dizem dessa agitação, como “teatro independente” e “teatro alternativo”.⁹

No campo da cultura, em especial no teatro do Brasil pós-1964, é interessante destacar que, enquanto a maioria dos artistas estava profissionalmente vinculada à indústria cultural, outros buscavam provisoriamente o exílio, e alguns ainda tentavam resistir à modernização conservadora da sociedade, inclusive ao avanço da indústria cultural. Estes procuravam se articular com os chamados novos movimentos sociais, que aos poucos se organizavam mesmo com a repressão (sobretudo em alguns sindicatos e comunidades de bairro) e, muitas vezes, por meio de atividades associadas com setores de esquerda da Igreja Católica.

Em Santo André, por exemplo, foi fundado o Grupo de Teatro da Cidade (GTC), em 1968. Junto com outros grupos teatrais sediados na periferia paulistana (como Núcleo Expressão de Osasco, Teatro-Circo Alegria dos Pobres, Núcleo Independente, Teatro União e Olho Vivo, Grupo Ferramenta de Teatro, Grupo de Teatro Forja e outros), o GTC constituiu-se como “teatro da militância”, na expressão de Silvana Garcia. No entender da autora, os traços que mais “aproximariam esses grupos entre si e dariam a tônica do movimento dos independentes” seriam: “produzir coletivamente; atuar fora do âmbito profissional; levar o teatro para o público da periferia; produzir um teatro popular; estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade”.

referência no pensamento sobre a formação do teatro moderno brasileiro e que não vinha da chamada tradição de militância – causou reações de desaprovação ou simplesmente de incômodo silêncio, tanto à direita quanto à esquerda.

⁸ Ver GOMES, 1968, p. 13, 15, 17 e SCHWARZ, 1999.

⁹ O termo “independente” origina-se de países da Europa e da América Latina, onde a organização teatral se dá em moldes diferentes dos nacionais. Cf. DOSIO, 2003.

Aspectos que não devem elidir a “sutileza das diferenças” entre os grupos, que garante a especificidade de cada um e marca as “divergências entre si” (GARCIA, 2004, p. 124).

Apesar da censura e da ditadura militar, nos anos 1960 e 1970, o teatro brasileiro continuava dando sinais de uma produção crescente e voltada, na maioria das vezes, para o campo político. Cabe realçar a atuação dos dramaturgos Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Dias Gomes, Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho, Plínio Marcos, Carlos Queiroz Telles. Merecem também registro produções teatrais que traziam consigo a insatisfação com a ordem existente, como as do Teatro Universitário (TUCA/PUC-SP, TUSP/USP, TEMA/Teatro Mackenzie) e dos grupos Santa Edwiges (SP), Produções Artísticas Livres/PAL (SP), Grupo de Teatro Comute (SP), Grupo Teatro Debate do ABC (SP), Fora do Sério (SP), Teatro Jovem (RJ), Teatro Carioca de Arte (RJ), Dzi Croquettes (RJ), Asdrúbal Trouxe o Trombone (RJ), Teatro de Arena de Porto Alegre/TAPA (RS), Zabriskie (GO), Grita (CE), Imbuça (SE), Sociedade Teatro dos Novos (BA), Teatro Livre da Bahia (BA), Oi Nós Aqui Traveiz (RS). No início da década de 1980, novas companhias despontavam num Brasil ainda governado pelos militares, como o Tá na Rua (RJ) e o Galpão (MG).¹⁰

O teatro produzido no centro e na periferia urbana se associava aos movimentos sociais, o que evidenciava o aparecimento de novos públicos, novas temáticas, novas linguagens e a dinamização de canais de comunicação não convencionais. Sobretudo, o teatro da periferia se colocava como objeto na própria cena historiográfica. Desse modo, os grupos de teatro popular do pós-1964, que combatiam tanto a ditadura como a censura impostas, atuavam frequentemente nas franjas do circuito cultural. Fazer teatro engajado naquele período era buscar outros lugares de encenação, assim como outros olhares sobre os anos de chumbo. Vários desses grupos – a exemplo do Forja – uniam arte e rebeldia política.¹¹

¹⁰ Ver, entre outros, PACHECO, 1986; FERNANDES, 2000; PARANHOS, 2009 e VAZ, 2011.

¹¹ Vale lembrar histórias que ainda precisam ser contadas e que, por incrível que pareça, continuam ausentes de trabalhos recentes sobre o teatro brasileiro. Até porque, nesses casos, o alvo mira tão somente as grandes personalidades e/ou grupos mais consolidados na esfera do mercado.

Benoît Denis salienta que o teatro é um “lugar” importante do engajamento. É exatamente aquele que propicia as formas mais diretas entre escritor e público: “através da representação teatral, as relações entre o autor e o público se estabelecem como num tempo real, num tipo de imediatidade de troca, um pouco ao modo pelo qual um orador galvaniza a sua audiência ou a engaja na causa que defende” (DENIS, 2002, p. 83).

A chamada “tomada de posição”, seja ela qual for, é exatamente o que procura exprimir a noção de “engajamento”¹² ou a do dramaturgo como figura que intervém criticamente na esfera pública, trazendo consigo não só a transgressão da ordem e a crítica ao existente, mas também a crítica de sua própria inserção no modo de produção capitalista e, portanto, a crítica da forma e do conteúdo de sua própria atividade. Engajamento “político” ou “legítimo”, como lembra Eric Hobsbawm (1998, p. 146) noutro contexto, “pode servir para contrabalançar a tendência crescente de olhar para dentro”, no caso, “o auto-isolamento da academia” (1998, p. 154), apontando, por assim dizer, para além dos circuitos tradicionais.¹³ A tomada de posição é o que aproxima trajetórias tão diferenciadas como as de Plínio Marcos, João das Neves, Ferreira Gullar e Dias Gomes, que se notabilizaram pela militância política e pela crítica social.¹⁴

No Brasil pós-1964, uma nova forma de pensar a arte era elaborada por grupos teatrais da periferia e por intelectuais e artistas que viraram as costas para os apelos da indústria cultural. Entre os chamados representantes do teatro de resistência, e, por que não dizer, engajado, Plínio Marcos é um dos nomes que se evidenciam. Da dramaturgia da tragédia à sua ligação com os grupos de teatro amador, sindicatos e/ou movimentos sociais, destaca-se, nos anos do “milagre brasileiro”, um fazer teatral distinto, que incluía temas como o subemprego, o desemprego, a marginalidade, a prostituição.¹⁵

¹² Sobre “teatro engajado” e “teatro de inspiração”, ver CORRÊA, 1998, p. 147-156.

¹³ Sobre as divergências, pós-Segunda Guerra, entre Sartre e Merleau-Ponty quanto à função política do intelectual na sociedade, ver CHAUI, 2006.

¹⁴ Vale registrar que João das Neves, autor de *O último carro* (1976), elaborou uma reflexão aguda sobre as contradições da sociedade brasileira, e também produziu uma estrutura cênica diferenciada no palco brasileiro.

¹⁵ O dramaturgo era figura constante no ABC paulista: participou de numerosos debates, seminários e palestras promovidos pelos sindicatos operários, assim como teve algumas de suas peças encenadas pelos grupos de teatro da região. Inúmeros são os exemplos de sua intervenção política na periferia de São Paulo. Em outubro de 1981, por exemplo,

Os cenários apresentados não condizem em nada com os ideais do nacionalismo cego, do patriotismo orgulhoso bastante disseminado após 1964, ano do golpe. A maioria dos textos de Plínio Marcos encenados nos palcos, sobretudo brasileiros, ilustra a luta pela sobrevivência de sujeitos que, até então, eram esquecidos ou escondidos por certos segmentos por se distanciarem dos padrões de comportamento dominantes. Aparece representada a parcela da população à qual foi negado o mínimo de dignidade – impedindo qualquer idealismo ou esperança de mudança – e que tem como única forma de protesto a violência, que não se volta apenas às classes dominantes, mas também aos seus pares.

Nas suas peças, avultam como temas a solidão e a decadência humanas, o círculo vicioso da tortura mútua e a absoluta falta de sentido das vidas degradadas, o beco sem saída da miséria, a violência, a superexploração do trabalho humano, trazendo a morte prematura com o horizonte permanente. Sobressaem sujeitos sociais distintos, marcados pelas tragédias individual e coletiva. Os personagens subvertem até um tipo de teatro engajado em voga nos anos de 1960 e 1970, pois em regra não veiculam uma mensagem otimista ou positiva quanto à possibilidade de se ter alguma esperança de mudança social. O que importa é subsistir, seja como for: sem solidariedade de classe, sem confiança no próximo. Seus personagens se debatem num mundo que não oferece vislumbre de redenção; estão envolvidos em situações mesquinhas e sórdidas, nas quais as lutas pela sobrevivência e pelo dinheiro não têm dignidade; frequentemente, enveredam para a marginalidade mais violenta a fim de atingir em seus objetivos.

Iná Camargo Costa, na orelha do livro *Atuação crítica* (CARVALHO, 2009), adverte que mesmo em “tempos de total colonização da sensibilidade e do imaginário pela indústria cultural; desafios práticos e teóricos [são] postos desde sempre aos que se dispõem a fazer teatro ou qualquer modalidade de arte consequente no Brasil”. Felizmente, apesar dos tempos modernos e das dificuldades que eles geram, as experiências teatrais na contramão do pensamento dominante continuam em pauta e na ordem do dia com incrível tenacidade. Fazer teatro em meio às pressões comerciais é, sem dúvida, uma forma de provocação, de insubordinação ao mercado das “paradas de sucesso”, da

foi apresentada no Sindicato de São Bernardo a peça *Homens de papel*, e em seguida ocorreu uma palestra do autor com os presentes. Cf. PARANHOS, 2011.

qual ainda se valem o Teatro União e Olho Vivo (SP), o Engenho Teatral (SP), o Oi Nóis Aqui Traveiz (RS), o Tá na Rua (RJ) e o Galpão (MG). Sem falar, é claro, dos grupos estrangeiros.

A reescrita do teatro é um processo constante, tanto pela transformação do objeto – os discursos teatrais – como pelas mudanças dos códigos dos discursos críticos e dos deslocamentos de interesses ideológicos e estéticos dos sujeitos sociais que escrevem a história. Nisso tudo é relevante perceber diferentes categorias de discursos teatrais e, indo além da concepção teatral hegemônica, incorporar a preocupação que diz respeito à problemática das inclusões e exclusões, na seleção do corpo textual ou mesmo espacial. Tal opção significa eleger também outros textos e não apenas os fundadores, legitimados pela tradição cultural, e ainda tentar compreender como se deu o silenciamento dos textos não coincidentes ou não aceitáveis por essa tradição. Ir atrás do “não lugar”, lembrando Michel de Certeau; introduzir o leitor, como ator, em outro(s) cenário(s).

Caminhando por trilhas diversas, distintos grupos de teatro, dramaturgos e diretores se notabilizaram pelo engajamento político aliado à crítica à sociedade capitalista. Como sismógrafos de seu tempo, lançaram ideias, perguntas e desafios no campo das artes que ecoam até hoje. Afinal, toda arte é política e deve levar em conta essa questão, até porque ela sempre é uma forma de participação. Vale lembrar uma passagem de Terry Eagleton, ao discutir o autor como produtor:

O artista verdadeiramente revolucionário, portanto, nunca se ocupa apenas com o objeto artístico, mas com os meios da sua produção. O “engajamento” não se limita à apresentação de opiniões políticas corretas pela arte; ele se revela no grau em que o artista reconstrói as formas artísticas à sua disposição, transformando autores, leitores e espectadores em colaboradores (EAGLETON, 2011, p. 112).

A despeito das dificuldades cotidianas, ainda podemos respirar outros ares. Por isso mesmo, e parafraseando Bertolt Brecht, apesar de tudo, mesmo quando somos derrotados, ainda temos a alternativa da lucidez. Dito de outra maneira: apesar do capitalismo selvagem – perdoe-me a redundância, o que importa é continuar lutando para entender o que se passa. Farão ainda sentido estas palavras? Desce o pano.

Referências

AZEVEDO, Elizabeth R.; MARTINS, Fernandinho; VIANA, Larissa de Oliveira Neves Fausto (Org.). *Jorge Andrade 90 anos: (re)leituras*. São Paulo: USP; Fapesp, 2012. v. 1: A voz de Jorge.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BRANDÃO, Tânia. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”. In: MOSTAÇO, Edelcio (Org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis; Jaraguá do Sul: Design, 2010. p. 333-375.

CARVALHO, Sérgio de *et al.* *Atuação crítica: entrevistas da Vintém e outras conversas*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Lisboa: Difel, 1988.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHAUÍ, Marilena. Intelectual engajado: uma figura em extinção?. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 19-43.

COPFERMANN, Émile. *O teatro popular por quê?*. Porto: Portucalense, 1971.

CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro ato*. São Paulo: Editora 34, 1998.

COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.

DOSIO, Celia. *El Payró*. Buenos Aires: Emecé, 2003.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas: Editora Unicamp, 2000.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 7-17, 1968. Caderno Especial.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma idéia (política do teatro)*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

HOBSBAWM, Eric J. *Mundos do trabalho*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HOBSBAWM, Eric J. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JAMESON, Fredric. Filmar *O capital?*. *Crítica Marxista*, São Paulo, n. 30, p. 67-74, 2010.

JOMARON, Jacqueline de (Dir.). *Le théâtre en France du moyen age à nos jours*. Paris: Armand Colin, 1992.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: ROMANO, Ruggiero (Org.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984a. v. 1. p. 95-106.

LE GOFF, Jacques. História. In: ROMANO, Ruggiero (Org.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984b. v. 1. p. 158-259.

LÍVIO, Tito. *Teatro moderno de Lisboa (1961-1965): um marco na história do teatro português*. Alfragide: Caminho, 2009.

MARIN, Louis. Ler um quadro: uma carta de Poussin em 1639. In: CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 117-140.

ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do teatro*. Perspectiva: São Paulo, 1991.

PACHECO, Tânia. Teatro alternativo em 70: a luz no final do túnel. In: MELLO, Maria Amélia (Org.). *Vinte anos de resistência*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986. p. 95-105.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. El Grupo de Teatro Forja y Plínio Marcos: Dos perdidos em una noche sucia. *Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano*, La Habana, v. 1, n. 158-159, p. 21-35, 2011.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Textos, espaços e sujeitos sociais: outras linguagens na cena teatral brasileira. In: CARREIRA, André; LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). *Estudos teatrais: GT História das Artes do Espetáculo/Abrace*. Florianópolis: Editora da Udesc, 2009. p. 93-118.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Trabalho e cultura: elos da formação operária. In: INÁCIO, José Reginaldo (Org.). *Sindicalismo no Brasil: os primeiros 100 anos?*. Belo Horizonte: Crisálida, 2007. p. 95-115.

PEIXOTO, Fernando. Quando o povo assiste e faz teatro. In: GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA. *Pensão liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981. p. 31-38.

RIBEIRO, Martha. Algumas considerações sobre a arte de “interpretar” um texto teatral. In: CARREIRA, André *et al* (Org.). *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 26-31.

ROUGEMONT, Martine de. *La vie théâtrale en France au XVIIIe. siècle*. Paris: Champion-Slatkine, 1988.

SAMUEL, Raphael. Teatros de memória. *Projeto História*, São Paulo, n. 14, p. 41-81, 1997.

SAMUEL, Raphael; MACCOLL, Ewan; COSGROVE, Stuart. *Theatres of the Left 1880-1935: Workers’ Theatre Movements in Britain and America*. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.

SCHWARZ, Roberto. Nunca fomos tão engajados. In: *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 172-177.

SONTAG, Susan. *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STOURAC, Richard; MCCREERY, Kathleen. *Theatre as a Weapon: Workers’ Theatre in the Soviet Union, Germany and Britain, 1917-1934*. London: Routledge & Kegan Paul, 1986.

VAZ, Toninho. *Solar da fossa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

WILLIAMS, Raymond. El teatro como foro político. In: WILLIAMS, Raymond. *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial, 2002. p. 109-124.

Um barítono nos trópicos

A baritone in the tropics

Alessandra Vannucci

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
alevannucci@gmail.com

Resumo: A partir de 1850, após a inauguração de linhas de navegação a vapor com destino aos principais portos latino-americanos, a viagem transatlântica virou produto de consumo. Os gigantescos navios embarcavam todas as classes sociais e todas as profissões – mas aos emigrantes de nacionalidade italiana, na América Latina, era atribuído um especial talento canoro. Na corte carioca, a concorrência no mercado do teatro lírico era tamanha que alimentava torcidas adversárias, a favor ou contra um ou outro intérprete; assim como sustentava uma intensa exploração dos artistas por parte de agentes com dúbia moral. O presente ensaio aborda esse mundo pelo olhar de Giuseppe Banfi, um carpinteiro que desembarcou no Rio de Janeiro em 1857, em plena febre lírica, sendo logo contratado como corista do Teatro Lírico Fluminense e como solista em igrejas. Depois de ter seus pertences roubados, ele empreende uma fabulosa jornada pelo interior do Brasil, atravessando os estados de Minas Gerais e São Paulo, subindo montanhas, traspondo rios e vagando na selva até chegar a Curitiba, após três meses de viagem. Já de volta à Itália, ele narrou as suas aventuras em um diário. Entre relato de viagem e romance de formação, seu registro pode ser lido como libelo de tolerância em que é encenado o encontro entre índios gentis e bárbaros europeus, perdidos nas mais extremas regiões do continente americano. A música, por ser linguagem que potencializa a alteridade, é tática essencial desse surpreendente diálogo intercultural.

Palavras-chave: mercado teatral no Brasil; século XIX; canto lírico; relato de viagem.

Abstract: From 1850 on, with the inauguration of steam navigation routes headed for the main Latin American ports, the transatlantic journey turned into a consumer product. On huge ships all working classes, with their different occupations, have embarked – and in Latin America Italian immigrants were especially acknowledged for their talent for singing. In the Imperial Court of Rio de Janeiro, the competitiveness in the lyric theatre market was such that fed rivalry among those who were for and those against this or that singer, as well as sustained an intense exploitation of the artists by agents of ambiguous moral standards. This paper approaches this context through the eyes of Giuseppe Banfi, a carpenter that landed in Rio de Janeiro in 1857 – under full lyrical fever – and was immediately hired as a chorus member at the Teatro Lírico Fluminense and as a singer in some churches. After having his belongings stolen, he started on a fabulous journey through the states of Minas Gerais and São Paulo, reaching Paraná after a three-month trip. Back to Italy, he recounts his adventures in a diary that, combining characteristics of both travel account and *Bildungsroman* genres, can be read as a manifesto on tolerance in which the encounter of gentle natives and barbarian Europeans, both lost in the extreme regions of the continent, is staged. Music, as a language that does not set aside differences but rather enhances otherness, is an essential tactic in this intercultural dialogue.

Keywords: theatre market in Brazil; 19th century; opera singing; travel accounts.

Recebido em: 1º de março de 2017.

Aprovado em: 18 de agosto de 2017.

O delírio lírico

O Brasil, assim como a Argentina e o Uruguai, desde o início do século XIX acolheu navegantes, missionários, artistas e muitos exilados italianos: da Toscana, do Piemonte, de Vêneto e de Gênova – para todos, porto de partida – fugiram patriotas ilustres (como Giuseppe

Garibaldi) que desenvolveram pela América Latina a sua missão de apoio aos movimentos revolucionários. O breve Reino da Itália, instituído por Napoleão, reforçava nos patriotas a aspiração à Independência; a declaração repentina da Independência do Brasil, proclamada a 7 de setembro de 1822, por D. Pedro I, demonstrava a possível realização do sonho frustrado em pátria. Enquanto o século avançava, centenas de viajantes se tornavam milhares de emigrantes, por vezes instruídos, mas, em sua maioria, iletrados levados a atravessar o oceano pela miragem de uma nova vida num país jovem, independente e lançado numa corrida febril em direção ao progresso.

A América do Sul – muito antes da América do Norte – se tornou (também) uma miragem publicitária graças à qual os empresários das companhias de navegação, que controlavam aquela rota, lucravam com o gigantesco mercado negro dos êxodos causados pela fome. A partir da metade do século XIX, com a inauguração das linhas a vapor saindo de Gênova em direção aos principais portos latino-americanos, a viagem transatlântica em primeira classe se destacou nos jornais como produto de luxo. Para preencher os porões dos navios, agentes espalhados em todo o norte da Itália recrutavam trabalhadores sob contrato, garantindo condições ideais, porém, no outro hemisfério. A viagem podia durar 40 dias e não era desprovida de riscos; no entanto, nem as condições de extremo desconforto da travessia nem a incerteza do futuro em um “alhures” tão distante quanto desconhecido pareciam desencorajar quem estava pagando o quinhão de um quinquênio de péssimas colheitas, de taxas crescentes e de insurreições contínuas, reprimidas pelos exércitos estrangeiros. A maior parte dos emigrantes fugia do serviço militar. Uma espécie de febre da viagem contagiava não apenas os já arrojados comerciantes, mas até os arraigados camponeses, estimulando famílias inteiras a pedir passaporte para zarpar para o outro mundo. Ignorando as condições de escravidão às quais eram reduzidos os emigrantes, descrições bucólicas dos efeitos da “lei da terra”, que em 1850 aboliu no Brasil as antigas sesmarias hereditárias, alimentavam o imaginário de terra prometida, onde, juntamente com os lotes férteis, distribuíam-se vacas e farinha branca. E quem, podendo ficar rico do outro lado do oceano, ficaria no país a cair morto de fome, de cólera ou de guerra? Para as legiões de deslumbrados, o Eldorado estava nos trópicos.

Indivíduos de todas as classes sociais e versados em mil profissões se apresentavam ao embarque: empregado, sapateiro, camponês,

produtor de vinho, de instrumentos musicais, ator. Mesmo declarando no desembarque uma profissão que mal conheciam, muitos aventureiros se arranjavam depois como charlatães, engraxates, sanfoneiros de rua – artes ambulantes no limite da mendicância. De modo que o emigrante italiano veio a ser considerado hábil a qualquer ofício manual e, por pressuposto, dotado de vocação artística, especialmente para o canto. A música os dignificava. Já em 1843, o casamento do Imperador D. Pedro II com a princesa napolitana Theresa Christina Maria de Bourbon havia contribuído para propagar a admiração pelas artes italianas como moda dominante, e isso facilitava a inserção de emigrantes provenientes do *Bel Paese*, ainda mais se fossem artistas.

O governo financiava as temporadas de ópera mediante loterias ou na parceria com sociedades de amadores abastados, que gozavam do usufruto de camarotes, porque, “além do deleite público e de um orgulho nacional bem fundado, também a tranquilidade, a moral e a paz, os bons costumes, tudo reclama a proteção do governo em favor de uma Companhia Italiana”, conforme aponta o Relatório de 22 de julho de 1835 do Ministério do Império (*apud* LUCCHESI, 1986, p. 13). Além disso, a coroa promovia iniciativas para difundir a arte entre as classes menos abastadas, segundo o Relatório de 10 de abril de 1852 do Ministério do Império (*apud* LUCCHESI, 1986, p. 13). Em 1856, com o objetivo de cultivar o talento dos nativos, Dom Pedro subsidiou a fundação da Imperial Academia da Ópera Nacional, que ele manteve pessoalmente até 1863. Ainda, o governo fez frente com diligência insólita à sequele funesta de incêndios que transformaram em cinzas, ao menos por três vezes em 10 anos (1851, 1856 e 1859), o único palco da corte adaptado à ópera, o Teatro São Pedro de Alcântara (já Teatro Real de São João). A primeira vez, supriu construindo em três meses um palco provisório, dito, de fato, Teatro Provisório, inaugurado com quatro bailes públicos no Carnaval de 1852, a tempo para que não se perdesse a abertura da temporada lírica da Companhia Lírica Fluminense, que ali estabeleceu sede. O teatro, que devia servir por três anos, durou por 23 anos, até que um gigantesco teatro de tijolos, o Imperial Teatro Pedro II, substituiu-o, e para a sua construção foi necessário subsidiar três loterias.

O gosto de D. Pedro II pelas artes corroborava seu projeto de refundar a identidade de seu jovem Estado, emancipando-o do passado colonial; a ópera especialmente, como aponta Marco Lucchesi (1986, p. 15), “tornou-se símbolo da nacionalidade em formação”. Alimentado

pela refinada cultura humanista do imperador, que tinha predileção pela Itália como pátria da beleza e berço das artes, tal projeto promovia no imaginário de italianos e brasileiros uma espécie de consanguinidade eletiva que facilitava a convivência. Se o francês era língua indispensável nas conversas elegantes, o italiano era obrigatório na formação musical das moças. Em 18 de março de 1855, festejando o aniversário da imperatriz, o escritor José de Alencar lembrou aos seus leitores do *Correio Mercantil* o quanto a cultura brasileira era devedora da “boa terra da Itália”, sem falar nos

artistas que daí nos tem vindo, e das belas noites de teatro que devemos a sua escola e aos seus gênios musicais; lembremos que é lá, nesta terra clássica das artes e do belo [...] no meio daquelas ruínas seculares de tantas gerações que passaram, na terra em que nasceu Virgílio, que o poeta brasileiro foi beber as últimas inspirações de seu poema nacional, como que para imprimir-lhe esse cunho de grandeza e de sublimidade que o tempo tem deixado na história daquele povo. Tudo isso deve o Brasil à Itália (ALENCAR, 1962, p. 131).

Prosseguia anunciando os futuros desembarques de celebridades itálicas, com o auspício de que “os bons espetáculos, o exemplo e o ensino de artistas talentosos certamente beneficiarão o estudo da música italiana entre nós, contribuindo ao crescimento de talentos nacionais” (ALENCAR, 1962, p. 131).

A imperatriz acatou literalmente a sugestão: deu bolsas de estudo na Itália para artistas brasileiros particularmente dotados, como o compositor Carlos Gomes, que, graças a esse incentivo, após a sua estreia no Rio, à ilustre presença das Majestades Imperiais, recebeu ingentes subsídios para estudar em Milão e lá seguiu carreira. E parece óbvio que os emigrantes italianos mais em evidência – especialmente os intelectuais ou aqueles com ambições de assim se tornarem, ou outros que marcavam reuniões na livraria-tipografia de Francisco de Paula Brito, no Largo do Rossio, atual Praça Tiradentes – se empenhassem na campanha para o financiamento das temporadas de ópera italiana, para a reconstrução do Teatro São Pedro e para a organização de festas de acolhimento para *mattatori* (atores donos de companhias) e musas italianas de passagem. A livraria funcionava também como salão de chá – ali passavam as tardes o ator João Caetano, o poeta Gonçalves Dias, os escritores Machado de

Assis e José de Alencar – e como *box-office* dos teatros: ali se imprimiam e se vendiam ingressos, livretos bilíngues para as obras em cartaz e folhetos com as árias mais conhecidas. Era uma espécie de círculo onde “o debutante nas letras encontrava o conselheiro de Estado e o cantor italiano dialogava com o ex-ministro. Deseja conhecer o último acontecimento parlamentar? A nova ópera italiana? Novidades e boatos de todo tipo? Basta ir lá” (MARTINS, 1978, v. 2, p. 499). Anunciando a publicação, por obra de Paula Brito, do livreto bilíngue dos *Arabi nelle Gallie*, com “novo sistema interlinear” de tradução, o *Diário do Rio de Janeiro*, em 28 de janeiro de 1855, auspiciava “tornar o italiano uma língua familiar a todos no Brasil. Todos os diletantes devem aprendê-lo, obrigatoriamente. É incontestável: para poder apreciar a ópera, é preciso saber italiano”.

A paixão pelo *bel canto* se expandia, distinguindo-se na moda cosmopolita da corte como um verdadeiro delírio lírico que a todos contagiava. “Será belíssima, estupendíssima e tudo quanto quiser, mas como a ouço todos os dias por essas ruas e casas [...] já não a posso aturar: todos cantam *Casta diva!* É uma epidemia!”, exclama a personagem Josephina na peça *O diletante* (ato único, cena 2), de Martins Pena, escrita dois anos depois da estreia da *Norma*, de Bellini, no Rio de Janeiro. A mania lírica fomentava o mercado e atraía frotas de cantores de ópera, franceses, alemães e, naturalmente, italianos – em alguns casos, contratados no rol de especialistas pelo simples fato de serem naturais da península. “Aqui não se canta se não árias de ópera até nas festas religiosas. Bellini e Donizetti dominaram os púlpitos”, brinca o pintor francês Charles Ribeyrolles, exilado no Brasil entre os anos 1858 e 1859, depois de ter participado dos movimentos de 1848, em Paris, em seu diário de viagem *Brésil pictoresque* (publicado em Paris, em 1861). “O piano faz barulho em todas as salas [...] invadiu tudo, até os depósitos de bananas” (RIBEYROLLES, 1980, v. 1, p. 209). Era o teatro, segundo ele, o verdadeiro entretenimento carioca, “apesar do calor”: “os brasileiros amam a arte, e nós também”. O Teatro Ginásio Dramático e o Teatro São Januário “valem certamente as pequenas plateias de Londres” (RIBEYROLLES, 1980, v. 1, p. 172), enquanto até mesmo o circo equestre no Parque da Boa Vista era mais bem frequentado do que a opereta francesa. Entretanto, “o mais procurado, mais rico e melhor instalado é o grande teatro lírico italiano”. A direção do Lírico, “generosamente subvencionada, faz concorrência para os contratos às academias de música mais afamadas da Europa; e se nem sempre apresenta vozes frescas, os prodígios, acontece-

lhe, às vezes, contar em seu elenco franco-italiano celebridades e talentos” (RIBEYROLLES, 1980, v. 1, p. 173).

Eis o problema: apesar da presença constante do imperador na tribuna e de seus esforços pedagógicos, faltavam “vozes frescas”; a ópera continuava sendo colônia de artistas italianos e franceses. Para estimular a concorrência à Companhia Lírica, que mudava de empresários, sopranos e coristas, sem perder o monopólio do gosto, o imperador financiou a fundação da Ópera Nacional, sob a condição de que pelo menos metade de seu elenco fosse constituído por brasileiros. Entretanto, ninguém estranhou o fato de que fossem encarregados pela direção da Ópera Nacional antes o músico espanhol José Amat e depois o maestro italiano Gioacchino Giannini, radicado no Rio de Janeiro e professor de Carlos Gomes até o jovem partir para Milão. Paula Brito, que das colunas de seu “jornal de moda e variedades” (*A Marmota Fluminense*) apoiava com tons incendiados a futura produção nacional, publicou o libreto da ópera anunciada para estreia da Ópera Nacional (*Norma*) com tradução interlinear em português. O *clímax* da competição se deu na metade de outubro do mesmo ano, quando duas *Normas* estrearam ao mesmo tempo: uma no suntuoso Teatro São Pedro de Alcântara, recém-reconstruído depois do segundo incêndio para sediar a Ópera Nacional, a outra no Lírico Fluminense, em sua precária sede no Teatro Provisório.

O Provisório era um barracão com a plateia arredondada para hospedar, caso precisasse, espetáculos circenses, dominada por 124 balcões dispostos em quatro ordens, mais a galeria e decorada com retratos de Bellini, Verdi, Donizetti, Rossini e outros, sobre um fundo rosa de gosto duvidoso. Vale dizer que, mesmo feio como era, o teatro possuía uma boa acústica, logo percebida pelos empresários que não o desprezavam e haviam feito dele o templo dos diletantes. No ano seguinte, o terceiro incêndio do Teatro São Pedro e a morte, logo em seguida, de Giannini arruinaram as ambições de quem ousava competir com os italianos, quando se tratava de cantar. Após duas temporadas de vida financiada, a Ópera Nacional foi extinta. O governo prometeu juntar o que restava dela à companhia italiana, em uma única empresa cuja missão seria realizar 110 apresentações nos dois anos seguintes, das quais pelo menos 46 deveriam ser em língua portuguesa, assim articulando a participação de alunos formados pelo Conservatório de Música nas produções, mas a promessa nunca se cumpriu.

O episódio abre uma fresta que ilumina um interessante percurso de civilização. A construção da identidade nacional brasileira, empreendida com a Independência e, portanto, em fase de emancipação de Portugal, já na metade do século se consolidava em volta de um imperativo cosmopolita que, paradoxalmente, tendia a desqualificar potenciais qualidades autóctones. O velho mundo era sempre, de todo modo, projetado diante do novo como um modelo; para superá-lo era necessário compreendê-lo e adquiri-lo, ao menos superficialmente. A abertura dos portos havia acelerado o processo de internacionalização dos mercados de consumo. Da Europa se importavam vinhos e águas minerais, especiarias, perfumes, doces, tecidos, chapéus, bengalas, joias, modistas e modas “de primeiro mundo”, assim como prostitutas mais requintadas e cantoras presumivelmente mais dotadas do que as locais. O perfume de lavanda francesa parecia incomparável: e os ricos empacotavam as suas camisas e as enviavam pelo correio para Paris, para que fossem arrumadas nas lavanderias de lá. Um classificado do *Jornal do Commercio* (8 nov. 1858) mostra a absurda xenofilia que contagiava o respeitável público da corte: em uma cidade imersa na floresta, oferecia-se a amadores “uma grande porção de canários, melros, cochichos, rouxinóis e outros pássaros, todos bons cantores, com grande sortimento de gaiolas do mais apurado gosto e preços cômodos, tudo importado da Europa”. Grandes obras imperiais, como “o encanamento do rio Maracanã, o telégrafo elétrico, a iluminação a gás, estrada-de-ferro deixaram de ocupar a atenção pública ante o fulgor de Madame Stoltz” (*Jornal do Commercio*, 25 jun. 1852).

Madame Stoltz era a meio-soprano francesa que havia acabado de desembarcar no porto da corte. Na ausência de campos esportivos e de um parlamento democrático, os diletantes (em grande parte estudantes, artistas e intelectuais) frequentavam os teatros com o frenesi de defender a diva predileta, fresca de sucesso em Viena, Paris ou Milão. Ora em nome de Madame Stoltz, ora de Madame La Grua ou da venerada Augusta Candiani, a paixão provocava batalhas campais entre torcidas opostas: verdadeiras rixas com arremesso de flores e legumes, desafios poéticos e fogos de artifício. Assim descreve os acontecimentos Machado de Assis, em seu folhetim mundano *A mão e a luva*.

Uma noite a ação travou-se entre a legião lagruísta e a falange chartonista, com tal violência, que parecia uma página da *Iliada*. Desta vez, a Vênus saiu ferida do

combate; um estalo rebentara no rosto da Charton-Demeur. O furor, o delírio, a confusão, foram indescritíveis; o aplauso e a pateada deram-se; a peleja passou aos jornais. “Vergonha eterna (dizia um) aos cavalheiros que cuspiram na face de uma dama” “Se for mister (replicava outro) daremos os nomes dos aristarcos que no saguão do teatro juraram desfeitear Mlle. La Grua” “Patuléia desenfreada!” “Fidalguice balofa!” (ASSIS, 1874, cap. II).

Uma tal homérica guerra teria merecido, sugeria Machado, avaliações de bom gosto; o fanatismo, porém provocava reações extravagantes e excessivas, segundo insinua um cronista italiano, “tanto nos elogios como na censura: não é raro o caso de ver passar os espectadores de um partido a outro sem razão ou, melhor, por instigação daqueles que agem à surdina” (*La Fama*, 24 mar. 1856). Mas quem poderia desejar agir “à surdina”? Embora fosse vigente a proibição ao público de exceder nos aplausos e aos artistas de atender as repetidas chamadas à ribalta (em casos desse tipo, intervinha a polícia e executava-se a prisão), a compra do ingresso dava o direito inalienável de “patear”. Ou seja, o público podia bater os pés e o bastão sobre o soalho, caso desaprovasse a execução, que, assim, era prejudicada quando não era interrompida. A ingenuidade dos diletantes acabava oferecendo um excelente alibi aos empresários, que podiam justificar faltas no ordenado e demissões sumárias com a desculpa da desqualificação de uma artista que tivesse sido pateada. Não surpreende que as cantoras menos amadas pelo público oferecessem bailes de máscara para promover seus partidos de torcedores, como o baile ocorrido no Carnaval de 1855, no Teatro São Januário, por uma (não melhor designada) soprano italiana. Até a sublime Candiani, ao anunciar seu benefício alguns anos antes, pedira a proteção do público “procurando todos os meios de poder agradá-lo” (*Jornal do Commercio*, 4 ago. 1845).

O infortúnio de desagradar o público carioca ocorreu à cantora francesa Arsène Charton-Demeur, escriturada pelo empresário José Manoel de Araújo, em 1855, pela fabulosa quantia de 120 mil francos franceses. Graças à chegada da *primadonna*, Araújo havia arrancado de João Caetano a gestão (e o respectivo financiamento público) do Teatro Lírico Fluminense; poucos dias depois, porém, nos dizeres do empresário, a diva já “fazia pirraça” após ter sido pateada durante a *Semiramide*. Para se poupar do confronto com a segunda voz feminina,

a contralto Annetta Casaloni, Madame Charton se declarou acometida de uma febre nos brônquios e cancelou três apresentações, provocando a ira dos assinantes e um certo desejo de vingança no empresário. Voltando à cena na *Semiramide*, Madame Charton foi novamente pateada; e dessa vez (segundo o *Diário do Rio de Janeiro*, 30 jan. 1855) sob o comando do próprio empresário, já que a execução não dava motivo para tanto rigor. O tumulto acabou motivando voz de prisão para dois espectadores.

Uma onda de comentários sobre as normas de civilidade que deveriam limitar a expressão das paixões teatrais encheu as páginas dos jornais. Ao público tirano capaz de exigir a humilhação dos artistas correspondiam artistas preocupados em enfatizar todo e qualquer esforço para agradá-lo. E como se poderia exigir de um artista que tivesse talento e, ao mesmo tempo, fosse servil? Uma publicação a pedido no *Correio Mercantil* de 3 de fevereiro de 1855 denuncia terem acontecido “atos de verdadeiro despotismo” como “que julgando ter motivos de queixa contra certos artistas e se constituindo juízes dos agravos [o público] exige a reparação em cena e os obriga a porem-se de joelho e pedirem perdão a proferirem tal grito e cantarem tal copla”. Em 6 de fevereiro, outra publicação a pedido, dessa vez no *Diário do Rio de Janeiro*, assinada “A Civilização” e endereçada “ao exímio chefe de polícia”, convidava a refletir acerca da necessidade de obrigar a plateia a abandonar tais modos incivis, já que, se

antigamente se frequentava o teatro para rir e fazer barulho, hoje o teatro é um lugar sério, sobremaneira o Lírico, onde vamos para ouvir o canto e gozar do espetáculo do convívio de tanta gente distinta e belas mulheres, em um grande salão iluminado, de modo a que fiquem as conversas particulares reservadas aos intervalos; tais emoções são próprias de uma seleta sociedade, enquanto a confusão criada nas galerias é inconveniente, ainda mais em presença de Suas Majestades Imperiais.

Em 19 de março, Madame Charton deu novamente *forfait* adiando a estreia do *Trovatore*, substituído naquela noite por *Arabi nelle Gallie*; para assistir ao espetáculo que gozava da preferência dos diletantes foi preciso esperar o dia 7 de setembro, comemoração da Independência, enquanto no Campo da Aclamação, em frente ao teatro, dava-se o torneio romano com corridas de cavalo, saltos mortais, competições de

charretes e até um balão aerostático. O braço de ferro com o empresário terminou com a derrota da cantora, que, humilhada e riscada dos cartazes que anunciavam a sucessiva temporada, no final do ano regressou à França. A temporada seria idêntica para o gigantesco Lírico Fluminense e para o pequeno Teatro Santa Teresa, em Niterói; nela apareciam com destaque os nomes de Emilia La Grua (meio-soprano) e de Anna de la Grange (soprano); enquanto pelo crédito de tenores atendiam os nomes de Camolli, Devoto, Gentili e Balestra-Galli. Todos novos, como prova de que o empresário (que administrava ambos os teatros, únicos naquela altura, para a ópera na corte) havia começado a perambular pela Europa à procura de talentos que quisessem fazer um tremendo sucesso do outro lado do oceano. Uma vez desembarcados, os artistas descobriam não haver alternativas, caso a realidade não respeitasse as promessas ou caso o empresário traísse os termos do contrato.

A novidade agradou o temível público, por algum tempo. Duas temporadas mais tarde, um leitor do *Jornal do Commercio* sob a assinatura “Indignado” pôs em ridículo o agente Araújo, que de Paris anunciava um programa mais “de primeiro mundo” do que o precedente: “se nada ainda temos de notável para mostrar aos estrangeiros, lhe mostraremos na cena lyrica as primeiras celebridades, contratando um assombro de artistas europeus para verem aumentar o número dos pensionistas do teatro que percebem ordenados fabulosos sem cantar” (*Jornal do Commercio*, 7 nov. 1858). Passados dois dias, o fantasmagórico Araújo escreveu de Turim à *Marmota Fluminense*:

Achei aqui desacreditadíssimo o nosso Teatro Lírico e tive medo de fazer fiasco. Avaliei bem [...] a força dos meus inimigos no Rio, que inundaram a Europa de cartas dirigidas a jornalistas e artistas e entrei no desempenho de minha missão, a qual me vou saindo excelentemente. EscriTUREI para 1859 os melhores artistas da Europa, não tive de escolher entre aqueles que queriam vir ou não, porque nenhum me recusou escritura, triunfei dos meus adversários. No ano de 1859 o nosso Teatro Lírico será o primeiro do mundo.

As condições que Araújo declarava ter obtido eram de fato bem vantajosas para o empresário, se comparadas ao modelo de contrato vigente na Itália (ver ROSSELLI, 1985): salário mais baixo, descanso

não retribuído, obrigação de aceitar novos papéis e retribuição por noite cantada. Paula Brito em pessoa deu respaldo ao empresário, garantindo aos leitores da *Marmota Fluminense* que os jornais internacionais admiravam o Brasil e seu Teatro Lírico, oficialmente representado por Araújo, que também e não incidentalmente era amigo dele. No número sucessivo da *Marmota Fluminense* (17 dez. 1858) veio à tona que a diva do momento, Madame de la Grua, era feliz no Rio de Janeiro; por sua vez a diva de ontem, Madame Charton-Demeur, entrevistada em Paris, declarou que jamais sofrera, naqueles trópicos, de febre nem por falta de pagamento nem por ter sido pateada; pelo contrário, justificava na entrevista o direito do público a fazê-lo, caso a cantora não agradasse.

Contudo a guerra não acabou por aí. No dia 21 de novembro, o tenor Carlo Balestra-Galli foi pateado durante o segundo ato da *Traviata* e como resposta não cantou a célebre *cavatina*. Na galeria, deu-se início à mais assombrosa rixa no final da qual a polícia prendeu seis espectadores, feito que o *Jornal do Commercio* (23 nov. 1858) comentou com desolação, sem excluir a possível consequência de que a distinta plateia, perante tamanha baixaria, começasse a desertar do teatro. Galli havia sido demitido dois dias antes, por ter trocado socos com um corista e brigado feio com o maestro em língua italiana (*Jornal do Commercio*, 20 nov. 1858); por desagravo, ele acusava a administração de não ter sido pago durante dois meses, mesmo honrando os termos do contrato. O administrador do teatro pediu restituição do pagamento antecipado referente a seis meses de contrato, dos quais apenas dois, alegou, haviam sido honrados; Balestra-Galli, por sua vez, afirmou ter tido despesas para a rescisão de contrato com o Teatro San Carlo, de Nápoles, muito superiores à antecipação recebida de Araújo, que sozinha não teria sido suficiente nem mesmo para cobrir a passagem do navio; ainda revelou que a soma prometida por Araújo era de 106 mil francos anuais, e não de míseros 36 mil; finalmente exigiu que lhe fosse retribuído o valor percentual relativo à soma prometida ou denunciaria aos jornais europeus a falência do teatro, comprometendo a missão do agente carioca, ainda na Europa (*Jornal do Commercio*, 21 nov. 1858), e quiçá o “bom nome desta nação de cavalheiros” (*Jornal do Commercio*, 30 dez. 1858). Apesar do rebuliço, houve processo, e a sentença secamente desfavorável silenciou as pretensões do tenor. Porém, enquanto o juiz decidia o que fazer, o *Jornal do Commercio* (16 dez. 1858) publicou uma carta postada em Milão em 12 de outubro de 1858, na qual G. B. Lampugnani, crítico da

Gazzetta dei Teatri, acusava Araújo de ter lhe oferecido o valor de 200 francos para que “não publicasse uma linha a favor ou contra os artistas do Teatro do Rio, sem que lhe chegasse a ordem explícita dele” e de outras “baixas manobras para comprar o jornalismo europeu”. Convocando como testemunhas da acusação os tenores e sopranos italianos que haviam caído nas ambíguas promessas do agente, o jornalista ampliava o contencioso a uma polêmica transnacional:

O senhor, que do longínquo Brasil se rebaixou a atravessar o oceano para vir, como mensageiro de civilização, a dar lições de urbanidade a nós, filhos degenerados desta velha Europa [...] finque bem em mente que nos contratos jamais se encontra expressa a cláusula que o artista deve ser de agrado ao público; é um problema do empresário se não sabe escolher artistas adequados ao seu palco. [...] O que será uma subvenção, mesmo imperial, diante dos fabulosos cachês que o senhor promete aos artistas? Esgotada a subvenção, o que pode ocorrer num piscar de olhos, quem garante meios para um artista que já se encontra no Rio? Ninguém! Portanto, eis aqui a sua estratégia: boa bilheteria, paga-se; bilheteria ruim, suspendam-se os pagamentos.

A próxima vítima foi Madame de la Grange, que voltou para Itália no final de 1859 com uma broncopneumonia e pobre, por causa, segundo ela, das confusões da administração do Teatro Lírico. O caso provocou um ácido comentário sobre a insalubridade carioca:

Quanto esforço para fazê-la desistir de ir para a horrorosa capital do Brasil: tudo inútil! Se a sorte forçava-a partir, que aprendesse antes o português! Porque [uma vez lá] serão obrigados a assinar uma infinidade de papéis de que não entenderão um acidente e os dólares, de brilhantes, irão se tornar carvão.

A tosse de Madame de la Grange, tão apaixonadamente aplaudida pelo público brasileiro na *Traviata* (mas era tosse verdadeira, testemunha de seu estado febril! Que público cínico... comentaram os jornais), levantou, no anônimo autor do comentário acima, a suspeita de que o

empresário carioca tivesse concebido “o projeto infernal de escriturar os artistas europeus mais célebres para atraí-los ao seu funeral, prometendo cachês fabulosos para, por fim, exterminá-los”.

O baú do viajante

O comentário acima citado, tirado de um recorte de jornal sem autor e sem referência, estava guardado na pasta que atualmente constitui o arquivo de Giuseppe Banfi, pedreiro lombardo (nascido em Varese, em 29 de março de 1830) que com 24 anos de idade deixou a Itália, sem motivos referentes a eventuais condições de miséria mas a uma repentina condição de liberdade advinda após o falecimento dos pais. No dia 6 de setembro de 1854, quando zarpou para o Rio de Janeiro a bordo do navio *Bricche Rosa*, trazia consigo uma pistola e duas roupas boas. Partia atrás do sonho de uma liberdade política que não lhe era permitida em sua pátria, ou talvez, simplesmente, para *far la Merica* e ficar rico. Desembarcado no Rio de Janeiro, corte de D. Pedro II, Banfi logo se empregou como corista do Teatro Lírico, e pouco depois começou a cantar como barítono nas igrejas. Não temos notícias de suas competências sonoras – apenas que se inscreveu na aula de solfejo do Conservatório de Música, adjacente ao Teatro. Já comentamos que o gênio musical, no círculo carioca de fanáticos por ópera, de maníacos por ópera lírica, era considerado uma espécie de patrimônio nacional do povo que havia inventado o gênero: um italiano, por natureza, jamais poderia desafinar.

O nome de Banfi não está nos cartazes da Companhia Lírica Italiana da época; onde consta o nome de Giannini como maestro, de Marietta Baderna como primeira bailarina, de Giuseppina Zecchini como primeira-dama, de Anselmo Brondi e Caterina Castelli como chefes do coro e do fatídico José Manoel de Araújo como diretor de cena. Indícios que saltam dos documentos guardados no arquivo de Banfi lhe atribuem um inesperado papel de protagonista dos acontecimentos até aqui narrados e fazem dele uma preciosa testemunha daquele mundo. Em um caderno datado “Rio de Janeiro, 15/01/1856”, as lacunas ortográficas não chegam a corromper a precisão com que são registrados nomes e datas: trata-se de um arquivo que tem como primeiro interlocutor aquele que o compila. Na trajetória de uma existência, a vontade de arquivar fatos, datas e imagens responde, antes de tudo, a uma exigência pessoal de adequação entre projeto de vida e fragmentos do vivido. No caso de um

viajante, a ruptura biográfica da partida induz a um cuidado máximo, às vezes obsessivo, na compilação e conservação de lembranças que são únicos testemunhos da vida em outro lugar – especialmente quando, como no caso de Banfi, trata-se também de outra vida: aquela do cantor de ópera, profissão jamais exercida em pátria, nem antes nem depois. Uma zelosa lista de títulos numerados e aqui e ali completados pelo nome do compositor, em uma página densa na qual, de entrada, lê-se o título: “Óperas feitas no Teatro Lyrico do Rio de Janeiro desde 1855”, permite-nos comprovar a veracidade dos fatos; uma rápida pesquisa comparativa confirma todos os títulos listados por Banfi como efetivamente realizados no Lírico, na temporada 1855-1856 e nas seguintes. Fazendo parte do coro, ele cantou no Teatro Lírico Fluminense nas óperas *Semiramide* e *Trovatore*, em janeiro de 1855, quando Charton-Demeur, pateada pelo público, recusou-se a cantar; nos *Arabi nelle Gallie*, quando a soprano foi substituída por Giuseppina Zecchini; e no *Don Pasquale*, de 14 de março de 1855, em traje de gala, porque era o dia do aniversário da imperatriz. De sua segunda temporada carioca, Banfi também registra um grande número de trabalhos em igrejas, quase uma vez por semana, com indicação da parte executada: “função de Páscoa”, “Novena”, “Liberame”, “Te Deum” e também “solo” e “duo”, à prova de que Ribeyrolles não brincava quando anotou: “Rossini e Donizetti dominaram os púlpitos!”.

Da pequena e inesperada fortuna que Banfi conseguiu acumular graças ao seu talento musical pouco sabemos, a não ser que lhe foi furtada no dia 7 de abril de 1857, às 14 horas. O furto deve ter tido consequências traumáticas, já que foi seguido pela repentina decisão de abandonar o Teatro Lírico, comprar um burro e um pacote de joias baratas e partir rumo a Antonina, no estado do Paraná, há poucos anos separado do estado de São Paulo. Com seu pequeno capital, Banfi se aventurou nas fabulosas imensidões do interior do Brasil, atravessando florestas e navegando rios, escalando montanhas e picos pela vastidão de três estados (atuais Minas Gerais, São Paulo e Paraná) para, enfim, voltar ao Rio de Janeiro três meses e meio mais tarde, com 200 léguas nas pernas. Tratava-se de uma nova viagem – um sonho de América ainda mais arrojado, pois nas profundezas do continente ele ia descobrir um Eldorado selvagem.

Por um lado, a aventura entre matas gigantescas, chuvas torrenciais, bosques cheios de neblinas e sinistros vales pantanosos o seduz e o apavora; por outro lado, a viagem humana entre “brasileiros” veementes, índios apáticos, italianos malandros e mulheres insolentes o

faz refletir. O encontro entre culturas, no isolamento daquela viagem ao coração das trevas, produz uma bagagem de equívocos, desconfianças recíprocas, gratas surpresas e invenções que seriam desperdiçadas se o viajante não se tornasse, um dia, narrador. De volta à Itália, Banfi se põe a transcrever suas anotações em uma crônica de tom romanesco e místico, sob o título *História e aventuras do Giuseppe Banfi nas extremas terras do Paraná*,¹ onde permuta registros do diário com outros registros de romance de formação, no estilo da dantesca *Vita nuova* que muito nos surpreenderia que Banfi tivesse lido, desprovido como era de qualquer diploma, mesmo da escola primária. Comparado com diários da mesma década, só que escritos por viajantes burguesas, como o *Journal*, de Elizabeth Agassiz, ou as *Lettres*, de V. Leontine, em que a representação de si e da própria cultura é um modelo soberano de estilo e civilização, tendendo a desqualificar o outro e travar o trânsito entre identidades e culturas, o diário de Banfi, por ser escrito de um ponto de vista “menor”, oferece uma forma eficaz de diálogo com aquela realidade. Subvertendo a retórica etnocêntrica que propaga o *business* migratório pela promessa de um indubitável sucesso, seu olhar “de baixo” mostra a fratura entre o sonho de América (um mito pós-colonial, quase uma nova Conquista) e o drama individual da emigração falida.

Na narrativa de Banfi, o imaginário exótico do novo mundo é contaminado pelo retrato de uma terra primitiva, mas não virgem, de modo algum, já que ali prosperam vícios e misérias plantadas pela arrogância dos mais esfarrapados e famélicos conquistadores, chegados à margem extrema do mapa. Entre linhas, toma corpo um panfleto de tolerância em que o autor mostra o grotesco encontro entre bárbaros europeus, aventureiros quase sempre brutais, e seus hóspedes: os gentis e civis, mas frequentemente ingênuos, indígenas. Assim, enquanto narra sobre o outro, o viajante representa a si mesmo em mutação, como se se encontrasse diante de um espelho quebrado. Enquanto descreve aquilo que o surpreende e o amedronta, também narra delicadas, mas decisivas transformações de sua personalidade e de sua perspectiva cultural. Sua viagem é um rito de iniciação: vai muito longe para descobrir algo de si. No Brasil, o nosso artista italiano emigrante mostra saber agir no espaço social amplo, sem se arvorar na nacionalidade como um *lobby* defensivo

¹ Conservada, assim como o caderno antes citado, no Archivio Ligure della Scrittura Popolare, na Universidade de Gênova.

nem como preconceito de superioridade, mas defendendo uma espécie de patriotismo artístico que estimula a sua missão cosmopolita e ao mesmo tempo o faz disponível às trocas. É singular sua vontade de mergulhar no território. “Imaginem” – anuncia na primeira página do diário – “que agora começa a obrigação de ter que se adaptar a tudo”. Imediatamente, o encontro com um compatriota surdo, iracundo e supostamente doutor, desacreditado pelos péssimos resultados de suas terapias, revela a absurda pretensão de superioridade da assim chamada civilização, na selva, onde seus valores são aviltados justamente por aqueles que deveriam exaltá-los. A narrativa ganha um ritmo de comédia:

Disse [o doutor], desta matéria não sou muito *cognitus in verus*, ao ouvir este latim, me dava vontade de rir, mas, dirigindo-se a mim, o intrépido Doutor disse: e o senhor? eu, respondi, canto como Baixo Barítono. hein? hein? ele disse com uma gargalhada estúpida, o senhor seria um Marítimo [?] é impossível [!] disto pois tenho entendimento: o senhor jamais poderia ser navegador. peço desculpas, mas eu não disse Marítimo; então o que? gritou o indomável Doutor pondo-se de pé, em minha Casa você vem desmentir o que acabou de falar [?] e com quem o senhor acha que está falando [?], então eu estava prestes a responder: com um imbecil, mas me calei.²

O dote que de modo mais eficiente enceta a troca com o território é a música, entendida como uma especialização ampla e suficiente para convalidar sua habilidade em qualquer trabalho no âmbito do espetáculo – lembramos que Banfi, ao desembarcar pedreiro no Rio de Janeiro, sem hesitação havia se metido a corista. Mesmo um tanto desconfortável, ele se adapta às expectativas dos interlocutores, como quando lhe oferecem um

² “Rispondeva [il dottore], di questa materia non sono molto *cognitus in verus*, io nel sentire questo latino mi cominciava a venire da ridere, ma l'intrepido Dottore rivolgendosi a me diceva: e voi? io, li rispondeva, canto il Basso Baritono. ha? ha? faceva con riso piuttosto stupido, voi un Maritimo [?] é impossibile [!] di questo poi m'intendo, che voi non potete mai essere stato maritimo. chiedo scusa, ma io non dissi Maritimo; come? ripetteva l'indomabile Dottore rizzandosi in piedi, in Casa mia smentire quello che avete detto [?] e con chi credete di parlare [?], io stava per rispondergli: con un imbecille, ma mi arrestai” (BANFI apud VANNUCCI, 2008, p. 89). Respeitamos a ortografia e a pontuação originárias no italiano.

órgão quebrado para tocar e ele alega não ser possível, então pedem-lhe para consertar o instrumento e ele declina (“não é nossa profissão”); mas, perante a irritação do hóspede, proprietário do instrumento, logo promete dar um jeito:

Como então? replicou enfurecido o dono, se recusa-se [?] pois eu sei que os Europeus sabem fazer tudo; dizendo isso, ele mandou trazer o órgão que era daqueles que se tocam com a manivela e eu disse de novo: é impossível, senhor. Fique sabendo que cada um de nós domina um ofício só, e, veja, não é esta a minha profissão. E eu lhe digo [ele disse] que é para consertá-lo de algum modo; então eu, ao ver esse homem com os olhos esbugalhados, disse: de fato, eu até poderia dar um jeito, mas não tenho as ferramentas, faltam até mesmo algumas partes e parafusos, mas daqui a dois meses eu estarei de volta e então vou trazer tudo o que precisa para consertá-lo da melhor maneira possível; desta forma, ele ficou satisfeito e me disse: aguardo, sem falta.³

De volta ao Rio de Janeiro, Banfi retornou ao seu ofício de corista, conseguindo renovar o contrato com o Teatro Lírico, enquanto o escândalo do agente Araújo estourava nos jornais. Após a aventura da viagem ao interior, ele já não esperava grande coisa da metrópole, que começava a lhe parecer provinciana: a cidade, anotou, não vale o esforço que exige; corre-se nela o risco de ver “os dólares transformar-se em carvão”. Cantava sem interrupção, poupando tudo que podia para comprar a passagem que satisfaria o seu novo sonho americano: partir para Nova York. “Em 27 de novembro” – registrou no caderno – “ganhei 920 mil reis e foi um grande alívio, pois no mesmo dia resolvi ir embora do Brasil”. Como conseguiu ganhar uma tal soma em tão pouco tempo não sabemos com certeza; mas é evidente que as cartas foram dadas de tal modo no Teatro que ele achou por bem entrar na briga entre artistas e administração e tornar-se porta-voz de um contencioso sindical em

³ “Come? rispose foribondo, ricasate [?] io so per avere inteso a dire che voialtri Europei sapete far tutto, io li tornai a dire: é impossibile, sappiate che ognuno di noi sa che un sol mestiere, e per ciò questo non è nostro affare. Ed io vi dico di rangiarlo in qualche modo; allora vedendo quest’uomo che li cominciava a sortirci gli’occhi dalla testa, comincia a dirgli: veramente lo potrei accomodare un poco ma ci manca i ferri, fra due mesi noi saremo di ritorno ed allora porteremo con noi tutto l’occorente per accomodarlo come meglio potremo, in questo modo ne fu in parte sodisfatto”.

consequência do qual foi demitido, junto com Balestra-Galli. Em 23 de novembro de 1858, o *Jornal do Commercio* publicou um relato dos fatos do ponto de vista do senhor Dionysio Veja, administrador do Teatro Lírico:

Banfi entrou no ano passado, sem contrato; por três vezes foi afastado por ter criado problemas e reclamações em termos pouco respeitosos. Empregou-se por um tempo na Ópera Nacional que deixou para voltar ao Lyrico, com promessa de se corrigir. Quando se apresentou exigindo ser pago, com modos descontrolados, eu não lhe devia salário, mas apenas uma gratificação que lhe havia prometido caso cantasse mais de dez vezes num mês. Na qualidade de gerente do Teatro Lyrico, não podia tolerar, nem posso fazê-lo agora, que qualquer artista me falte o respeito no exercício de minhas funções. Esta é a razão pela qual demiti o corista Banfi e como ele poderei demitir qualquer outro artista que queira imitá-lo.

No *Jornal do Commercio* do dia seguinte (24 nov. 1858), Banfi replicou às afirmações do administrador, declarando que todas são falsas exceto a última, ou seja, o fato de que o teatro estaria “disposto a demitir todos aqueles que queiram imitar o meu comportamento” e “nesta postura do Administrador não se vê senão uma ameaça direcionada aos colegas para que não ousem reclamar o dinheiro que é devido; dinheiro que pertence a eles por direito e não como gratificação”. A reivindicação de Banfi diz respeito a todos os artistas nas mesmas condições de exploração e desrespeito do contrato, que ele aqui denunciava: artistas obrigados a efetuar sistematicamente réplicas no Teatro Santa Teresa de Niterói, que deveriam ser compensadas à parte com um bônus que o administrador se recusava pagar. Por alguma razão, o vigoroso apelo do corista Banfi ameaçou o administrador muito mais do que os descatos do divo Balestra-Galli. No dia seguinte, o administrador, em nome do teatro, veio a se desculpar pelo “atraso” no pagamento, justificando-se com o fato de que Banfi era “um principiante” empregado no Lírico sob a condição de que estudasse solfejo (*Jornal do Commercio*, 25 nov. 1858). Talvez tenha sido desse modo que Banfi conseguiu a quantia que lhe servia para embarcar rumo a Nova York. Lá chegando, deu seu jeito, fazendo comércio e cantando em teatros e igrejas, sempre no rol de baixo-barítono, durante três anos, antes de regressar à Itália, em 1861.

Havia arrecadado o suficiente para construir uma casa em Bolzaneto, no interior, e se casar com uma jovem do lugar. Montou seu próprio negócio de charcuteiro; nasceram seus dois filhos. Entretanto, periodicamente, descia até o porto de Gênova e embarcava rumo a novas aventuras americanas, tanto de comércio como canoras. Como milhares de outros emigrantes, Banfi havia encontrado nos Estados Unidos aquele “recurso integrativo” (GIBELLI, 1989) que o Brasil lhe havia negado: um lugar do outro lado do mundo onde tentar a sorte, buscar ocasiões, investir seu talento e *far la Merica*. No caso peculiar dele, porém, o sonho americano significou a possibilidade de levar uma vida completamente diferente da sua vida normal e cotidiana: uma segunda vida, uma vida de artista.

FIGURA 1 – Teatro Provisório do Rio de Janeiro, 1853. Fondo Banfi, Archivio Ligure della Scrittura Popolare, Genova.



Fonte: Fondo Banfi, Archivio Ligure della Scrittura Popolare, Genova.

Referências

AGASSIZ, Elizabeth. *Viagem ao Brasil* (1865-1866). Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1938.

ALENCAR, José de. *Ao correr da pena: folhetins do Correio Mercantil*. São Paulo: Literart, 1962.

ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. 1874. Disponível em: <<https://google.com/search?q=A+m%C3%A3o+e+a+luva&rlz=C301C1Z1g1VxCZgT>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

GIBELLI, Antonio (Org.). *Tra due sponde: l'emigrazione ligure tra evento e racconto*. Genova: Sagep, 1989.

LEONTINE, Virginie. *Lettres inédites sur Rio de Janeiro et diverses esquisses littéraires*. Evreux: Imprimerie de Monnier, 1872.

LUCCHESI, Marco. Mitologia das plateias: a ópera e a casa de ópera na corte. *Setembro*, Rio de Janeiro, n. 1, 1986.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978. v. 2.

RIBEYROLLES, Charles. *Brasil pitoresco: álbum de vistas, panoramas, monumentos e costumes*. São Paulo: EDUSP, 1980. v. 1.

ROSSELLI, John. *L'impresario d'opera: arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*. Torino: EDT, 1985.

VANNUCCI, Alessandra. Artistas estrangeiros no Brasil. In: FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2012. v. 1. p. 275-295.

VANNUCCI, Alessandra. Gli attori viaggianti. *Letterature d'America*, Roma, n. 97, 2003.

VANNUCCI, Alessandra. *Uma amizade revelada: epistolário entre o Imperador Dom Pedro II e Adelaide Ristori*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

VANNUCCI, Alessandra. *Un baritono ai tropici: diario di Giuseppe Banfi dal Paraná*. Reggio Emilia: Diabasis, 2008.

Artur Azevedo e a revista de ano: *O homem*

Artur Azevedo and “revista de ano”: The Man

João Roberto Faria

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo / Brasil

jgfaria@uol.com.br

Resumo: O objetivo deste estudo sobre *O homem*, de Artur Azevedo, é realizar uma análise da forma teatral que os brasileiros chamaram de “revista de ano” (na França, *revue de fin d’année*), atentando para a estrutura desse gênero de peça, seu modo de funcionamento, suas convenções, sua estreita ligação com a vida urbana do Rio de Janeiro do século XIX e seus recursos de comicidade. Além disso, busca-se refletir sobre a paródia que a peça, encenada em 1888, faz do romance *O homem*, de Aluísio Azevedo, irmão de Artur, publicado em 1887.

Palavras-chave: Artur Azevedo; Aluísio Azevedo; revista de ano; comicidade; teatro brasileiro.

Abstract: This article on *The Man* [*O homem*], by Artur Azevedo, aims to analyze the Brazilian theatrical form known as “revista de ano” (in France, *revue de fin d’année*), focusing on the structure of this kind of play, its modes, its conventions, its close ties to life in 19th century Rio de Janeiro and its comic resources. The article also aims to study the play first brought to the stage in 1888 as a parody of the homonymous novel *The Man*, published in 1887 by Artur’s brother, Aluísio Azevedo.

Keywords: Artur Azevedo; Aluísio Azevedo; “revista de ano”; comic resources; Brazilian theatre.

Recebido em: 15 de dezembro de 2016.

Aprovado em: 9 de março de 2017.

1 A revista de ano

Artur Azevedo (1855-1908) tinha apenas 21 anos quando seu nome tornou-se conhecido no meio teatral brasileiro. Em 1876, a encenação da opereta *A filha de Maria Angu*, no Teatro Fênix Dramática, no Rio de Janeiro – paródia de *La fille de Mme. Angot*, música de Charles Lecocq e libreto de Siraudin, Clairville e Koning – foi um sucesso extraordinário e o fez dedicar-se nos anos seguintes a escrever peças da mesma natureza. Em meio a esse trabalho, tentou uma nova forma popular, a revista de ano, escrevendo *O Rio de Janeiro em 1877*, em parceria com Lino d'Assunção, e *Tal qual como lá*, revista do ano de 1879, em parceria com França Júnior. A primeira foi encenada, mas não fez sucesso; a segunda não saiu do papel. Artur continuou então a explorar as traduções, adaptações e paródias, até fazer uma viagem a Paris, em 1882 e 1883. Parece ter sido decisiva essa viagem, que o colocou em contato direto com o modelo francês da *revue de fin d'année*, pois em janeiro de 1884 estreava no Rio de Janeiro *O mandarim*, revista dos acontecimentos de 1883, escrita em parceria com Moreira Sampaio. O enorme sucesso abriu o caminho para a exploração dessa nova forma de teatro cômico e musicado, que sobreviveu, ainda que com transformações, ao século XIX. Nos anos que se seguiram à estreia de *O mandarim*, Artur Azevedo escreveu 16 revistas de ano – do total de 19 de sua autoria, apenas duas se perderam, as demais estão publicadas¹ – e dividiu a atenção do público com outros revistógrafos, como Augusto de Castro, Valentim Magalhães, Vicente Reis, Oscar Pederneiras, Raul Pederneiras, Figueiredo Coimbra, Sousa Soares, Augusto Fábregas, entre outros.

O que é uma revista de ano? Arthur Pougin assim a define, em seu *Dictionnaire du théâtre*, publicado em 1885:

Dá-se o nome de revistas a certo gênero de *pièces à tiroirs*,² nas quais o autor faz desfilar aos olhos do espectador todos os acontecimentos importantes que marcaram o ano que

¹ Em seis tomos, a obra teatral de Artur Azevedo foi publicada entre 1983 e 1995 pelo Inacen e pela Funarte.

² Segundo o dicionário *Le Petit Robert* (ROBERT, 1982, p. 1969), “são peças em que a intriga compreende cenas estranhas à ação principal, intercaladas e como que encaixotadas dentro dela”. Esta e as demais traduções presentes neste texto são de minha responsabilidade.

terminou: revoluções, guerras, novas invenções, modas, fatos artísticos ou literários, crimes, desgraças, etc. Nas peças desse gênero, todas as coisas, mesmo as mais abstratas, são personificadas, de modo a facilitar sua presença no palco. A leveza, a alegria, bastante movimento, espirituosidade se possível, algumas coplas mais ou menos licenciosas, eis os elementos que entram na composição desse tipo de peça, que não se liga à verdadeira literatura senão por um fio singularmente tênue (POUGIN, 1985, t. 2, p. 653).

A partir dessa definição, Sousa Bastos escreveu o verbete “Revista” para o *Dicionário do teatro português*, que publicou em 1908, copiando alguns trechos, sem dar a fonte:

É a classificação que se dá a certo gênero de peças, em que o autor critica os costumes de um país ou de uma localidade, ou então faz passar à vista do espectador todos os principais acontecimentos do ano findo: revoluções, grandes inventos, modas, acontecimentos artísticos ou literários, espetáculos, crimes, desgraças, divertimentos etc. Nas peças desse gênero, todas as coisas, ainda as mais abstratas, são personificadas de maneira a facilitar apresentá-las em cena. As *revistas*, que em pouco podem satisfazer pelo lado literário, dependem principalmente, para terem agrado, da ligeireza, da alegria, do muito movimento, do espírito com que forem escritas, além de *couplets* engraçados e boa encenação (BASTOS, 1908, p. 128).

A revista de ano nasceu na França, no teatro que se fazia nas feiras, no início do século XVIII. A primeira “revista”, assim nomeada, é de 1728: *La revue des théâtres*, encenada na feira de Saint Laurent por comediantes italianos e escrita por dois deles, Dominique fils e Romagnesi (cf. DREYFUS, 1909, p. 4). Era um embrião do que viria a ser a revista de ano, centrada em todos os acontecimentos do ano findo, conforme a definição transcrita acima. Naquela primeira experiência, passava-se em revista o que havia sido digno de nota nos teatros parisienses. Não deixa de ser interessante observar que o “quadro dos teatros” tornou-se parte obrigatória da revista de ano, quando a forma desse gênero de peça teatral alcançou maioridade no século XIX.

Para um estudioso do assunto, Robert Dreyfus, o sucesso das revistas de ano se devia ao “prazer da alusão” que proporcionava ao espectador. Mais do que a graça do enredo e das personagens ou da

comicidade de situações e palavras, o que era mostrado em cena ativava a memória e desencadeava o riso na plateia. Claro que os recursos cômicos eram importantes nesse exercício mnemônico de abordar um determinado fato pelo ângulo da sátira ou da paródia, digamos. Mas o charme específico da revista de ano, conforme assinala Dreyfus, estava mesmo na alusão, considerada não como um acessório nesse tipo de peça, mas como sua essência: “A revista de ano é um espetáculo inteiramente composto de alusões intencionais a fatos recentes e públicos” (DREYFUS, 1909, p. XIX). Ou seja, o prazer que ela proporcionava ao espectador era o de *rever* na cena as figuras e os incidentes que ele já havia visto na vida real. Nesse sentido, a revista de ano funcionava como um *aide-mémoire*, retornando a um passado ainda muito vivo, porque muito próximo, a fim de reanimar as lembranças dos eventos ocorridos: “O espectador traz dentro de si um contingente de lembranças ainda vivas da *atualidade*. O autor as evoca e as mistura, agita-as e as anima pela técnica da *alusão*” (DREYFUS, 1909, p. XXIV). Essa técnica era alimentada pelo domínio dos recursos cômicos, que ajudava o autor a retornar aos fatos do ano findo e retrabalhá-los em cenas alegres e divertidas.

Outro ponto importante abordado por Dreyfus diz respeito ao pequeno valor literário da revista de ano – uma questão que preocupou muito Artur Azevedo. A seu ver, no repertório francês a regra geral é a mediocridade. Ele lamenta que não surgiram revistógrafos capazes de elevar o nível literário do gênero, como fizeram Henri Meilhac e Ludovic Halévy com a opereta. Como exemplo único e raro de revista que associa com felicidade a blague sobre a atualidade e o tom literário ele cita *Ailleurs*, de Maurice Donnay, encenada em 1891 no Théâtre du Chat Noir, em Paris. Nesse final do século, porém, o texto já não tem tanta importância quanto o espetáculo. Era pela *mise-en-scène* grandiosa que o público ia ao teatro. A revista de ano se deixava contaminar pelos truques cênicos da magia (a *féerie* francesa), pelas apoteoses deslumbrantes, pelo luxo dos figurinos e até mesmo pela licenciosidade que substituía a malícia ingênua das farsas e dos *vaudevilles*.

Em termos de estrutura textual, ao fazer alusões a vários fatos, não necessariamente ligados entre si, a revista de ano é forçosamente fragmentada. Os acontecimentos são teatralizados em quadros quase sempre autônomos, cada qual valendo por si. Para contornar a dispersão e evitar a confusão na mente do espectador, os revistógrafos inventaram uma personagem que comenta a ação e explica o seu desenvolvimento,

chamando a atenção para a passagem de um quadro a outro. É o *compère* (compadre), que podia romper a “quarta parede” naturalista, dirigindo-se diretamente à plateia para não deixá-la perder o fio da meada. Outras vezes, além do *compère*, o revistógrafo criava um enredo cômico e o desenvolvia no interior dos quadros, ligando-os entre si e dando certa unidade à revista.

Em outras palavras: coexistem harmonicamente na revista de ano o que a estudiosa Neyde Veneziano chama de “dois estágios de ações diferentes: o estágio do fio condutor e o dos quadros episódicos”. De acordo com o seu estudo sobre as convenções do gênero, o fio condutor era construído com simplicidade: “uma busca ou perseguição a alguém ou alguma coisa” (VENEZIANO, 1991, p. 88). Ou seja, as personagens estão o tempo todo se movimentando, fugindo ou perseguindo alguém ou alguma coisa, e nessa correria passam de um quadro – ou episódio – a outro. Ainda segundo Neyde Veneziano, sendo a revista de ano uma forma teatral sujeita a várias convenções, são constantes em sua estrutura um prólogo ou quadro de abertura, coplas para a apresentação das personagens, a intercalação de quadros episódicos ou caricaturas, apoteoses nos finais dos atos e alguns quadros obrigatórios, como o da imprensa e o do teatro. Mas é o fio condutor a “espinha dorsal” da revista de ano:

A espinha dorsal dessas revistas de ano era justamente o fio condutor. Ele possibilitava o desenrolar dos fatos, suscitando o surgimento das várias situações episódicas. A receita aparentemente era simples: uma busca ou perseguição a alguém ou alguma coisa. Os personagens centrais caminhavam, corriam, andavam, procuravam ou fugiam. Havia, continuamente, alguém que perseguia alguém e alguém que escapava por um triz. Aí estava a viga, a coluna mestra da revista de ano.

E, movidos por esta ação de buscar ou perseguir, estes personagens centrais (os pertencentes ao fio condutor) iam se deparando com os quadros episódicos, através dos quais se criticava a realidade imediata.

O argumento do fio narrativo era geralmente frágil, tênue e, principalmente, dotado de bastante elasticidade, a fim de possibilitar a inclusão dos mais diferentes quadros ou canções.

Outras vezes, o argumento podia também se apoiar na ação de alguém que iria mostrar, por exemplo, a cidade a um visitante, proporcionando ao espectador a retrospectiva anual. De qualquer forma, era imprescindível existir um movimento a desencadear a alternância das cenas (VENEZIANO, 1991, p. 88-89).

Nessa ótima síntese do que é uma revista de ano há praticamente todos os elementos indispensáveis para o estudo da produção de Artur Azevedo nesse gênero. Só para dar alguns exemplos, o enredo de perseguições, bastante divertido, pode ser apreciado em *O tribofe*, ou em *O bilontra*, na qual o protagonista é perseguido pela personagem Trabalho. Em *O mandarim*, o autor faz do Barão de Caiapó o guia de Tchín-Tchan-Fó, para lhe mostrar o Rio de Janeiro.

Artur tem predileção pelo enredo cômico no interior da revista, e qualquer uma das que pôs em cena poderia ser comentada aqui para exemplificar o seu processo de criação. A escolha de *O homem* tem a ver com o fato de que se trata da única revista do autor escrita a partir de um romance naturalista, obra do irmão Aluísio Azevedo, que escandalizou o Rio de Janeiro com o tema forte da histeria feminina.

2 *O homem*: do livro ao palco

O romance de Aluísio Azevedo, apesar do título, tem como personagem central uma moça. Madalena, ou Madá, como é referida pelo narrador, sofre um forte abalo emocional, quando lhe é revelado que o jovem a quem ama, Fernando, afilhado de seu pai, é na verdade seu meio-irmão. Se o ponto de partida do romance lembra uma situação típica de um melodrama ou de um romance folhetinesco, no desenvolvimento do enredo é que entramos no terreno do naturalismo. Separados um do outro, o rapaz parte para a Europa e Madá começa a ter fortes crises nervosas. O pai promove festas e bailes para aproximá-la de outros rapazes, mas ela não consegue se interessar por ninguém. Com a morte de Fernando em Portugal, cerca de um ano depois, os problemas de saúde da moça se acentuam. Inicia-se então sua trajetória rumo à loucura, em vários estágios que são abordados à luz da ciência médica da época. Em primeiro plano é colocada a sua sexualidade, reprimida pela mente perturbada, mas que é despertada pelo contato físico com um rude português, trabalhador numa pedreira, que a carrega para baixo num dia em que ela quis subir

até o topo para ver o trabalho ali feito e se sentiu mal. Seguem-se sonhos eróticos com o cavouqueiro Luís, que são descritos com minúcias que fazem a moça se envergonhar quando acorda. A desagregação mental a leva finalmente ao crime e à total insanidade.

A tese que o romance defende é que a histeria é causada pela falta de vida sexual. O médico Dr. Lobão não se cansa de dizer ao pai de Madá que ela precisa se casar, que a doença está a caminho, deixando-se ver pelos primeiros sintomas, que são as crises nervosas. Grosseiro, chega a dizer: “Casamento é um modo de dizer, eu faço questão é do coito! – Ela precisa de homem” (AZEVEDO, 2005, p. 32).

Com um tema forte – a histeria feminina – e descrições eróticas ousadas para a época, em menos de três semanas os mil exemplares da primeira edição de *O homem* se esgotaram, e outras duas logo foram postas à venda. Os jornais deram ampla cobertura ao lançamento do romance, multiplicaram-se os comentários, a favor ou contra, e o *Jornal do Comércio* chegou a proibir referências à obra e ao autor em suas páginas. Esse “sucesso de escândalo” deve ter sido levado em conta por Artur Azevedo para escrever, junto com Moreira Sampaio, a revista de ano dos acontecimentos de 1887, à qual deram o mesmo título do romance, aproveitando parte dele, na abertura e no desfecho da peça. Já em 10 de dezembro, liam-se nos anúncios teatrais que *O homem* estava em ensaios para ser apresentada no Teatro Lucinda. No dia 18, a *Gazeta de Notícias* informava que a revista havia sido aprovada pelo Conservatório Dramático, “com o parecer favorável do Sr. Machado de Assis” e que Aluísio Azevedo havia já terminado “todos os desenhos por onde devem ser feitos os vestuários e adereços da peça”.

É uma pena que essa página de Machado de Assis provavelmente esteja perdida, juntamente com quase todos os pareceres que deu na segunda fase do Conservatório Dramático, a partir do início dos anos 1870. Seria curioso saber sua opinião a respeito de um tipo de peça que não lhe agradava, e, além disso, escrita a partir de um romance filiado à estética naturalista, que ele deplorava. Pela nota da *Gazeta de Notícias*, ficamos sabendo da colaboração de Aluísio Azevedo com o trabalho do irmão, o que significa que ele não considerou ofensiva a paródia de partes de seu romance. Aliás, os autores, no “monólogo preliminar”, que abre a peça, deixaram claro que não queriam ridicularizar o romance:

Buscaram eles o título
Desta peça num romance
Haverá quem se abalance
Ao levar-lhe isso mal?
Pois teve o livro tal êxito,
Que aproveitar-lhe passagens
E dois ou três personagens
Foi coisa bem natural.
Mas que não veja Aluísio
Nesta paródia vazia
Menos que uma cortesia
Que ao seu talento se faz.

(AZEVEDO, 1987, t. III, p. 277)

O romance deu aos autores da revista a ideia para o “fio condutor” do enredo. Na triste história de Madá, seu pai, o conselheiro Pinto Marques, fez todos os esforços para evitar a evolução da doença, favorecendo a aproximação da moça com rapazes em festas e bailes que organizou, ou mesmo apresentando diretamente a ela algumas propostas de casamento. Tudo em vão. Essa dificuldade é explorada nas primeiras quatro cenas da revista, que apresentam as personagens Madá, conselheiro Pinto Marques e Doutor Lobão ao espectador e o colocam a par do problema. Logo ao subir o pano, os gritos da moça, nos bastidores, que cessam aos poucos, antecipam a entrada do conselheiro, que vai abrir a porta ao médico. Este, segundo a rubrica, entra, “conserva o chapéu na cabeça e tem modos brutais”. Essa é uma indicação importante para o ator que vai desempenhar o papel – e igualmente para o leitor –, pois também no romance o Doutor Lobão é grosseiro e boçal. Exagerando esse traço, os autores da revista conseguem criar uma espécie de caricatura do médico, tornando-o risível, já no diálogo que abre a peça. Como ele pensa que o conselheiro o chamou para cuidar da irmã, não da filha, entra perguntando: “Para que me mandou incomodar? Pra ver a *Barata Velha*? Dê-lhe uma pitada de estriçnina, e mande atirá-la ao mar!” (AZEVEDO, 1987, t. III, p. 279).

O doutor ouve então o que o conselheiro lhe conta sobre Madá e Fernandinho, que precisaram ser separados, pois são irmãos. O rapaz já partiu há um mês para a Europa e sua filha começa a dar sinais de perturbação mental. Resumindo boa parte do enredo do romance, diz:

Madá a princípio pareceu resignar-se... mas desde que o rapaz se foi embora, adeus minhas encomendas! São ataques, espasmos nervosos, alucinações, maluquices, verdadeiras maluquices. O outro dia deu-lhe para subir ali à pedreira... Subi com ela... Ficamos a botar os bofes pela boca. Ela teve um delírio e desceu nos braços de um cavouqueiro... Por sinal que fiquei de dar-lhe uma gorjeta e ele ainda não veio buscá-la (AZEVEDO, 1987, t. 3, p. 280).

Assunto pesado para uma comédia, mas Artur Azevedo e Moreira Sampaio sabem como colocar leveza na cena. Madá entra e canta, apresentando-se como moça triste e abatida, porque perdeu o seu amor. Depois, no diálogo com o pai e o médico, mostra-se perturbada e só pergunta do irmão. Não demora para ter um ataque de histeria e ser levada para o quarto. A graça da cena fica por conta das intervenções do médico, com sua grossura cavalgar, repetindo o tempo todo para o conselheiro que ele é um idiota. A repetição tem efeito cômico, bem como as coplas que ele canta, nas quais apresenta o diagnóstico de Madá. A linguagem científica, deslocada para versos que são cantados, mais diverte do que informa sobre a doença:

Estes dados sintomáticos
Causam graves apreensões;
Há fenômenos dispépticos,
Sobressalto dos tendões.
Pode a excitação do encéfalo
Consequências ter fatais;
Alguma coisa há no cérebro
Ou de menos ou de mais.

(AZEVEDO, 1987, t. III, p. 283)

É no diálogo que ocorre em seguida, na quarta cena, entre o conselheiro e o doutor – esclareça-se que apenas na revista o segundo não se cansa de chamar o outro de idiota – que encontramos um aproveitamento de palavras e expressões do romance, em especial das duas últimas páginas do quarto capítulo. O médico expõe suas teorias científicas ao conselheiro, para explicar que Madá corre o risco de ficar histérica, se não casar o quanto antes. Praticamente todo o diálogo que há no romance é transposto para a revista, menos a parte já citada alguns passos atrás em que o médico diz que faz questão do coito. Na revista os autores se contentaram em fazer o doutor afirmar que “se não se casar quanto antes, hum!, não respondo pelo resultado” ou “procure

um marido, seja como for, custe o que custar... Se for preciso, necessário, compre-o” (AZEVEDO, 1987, t. III, p. 284). No romance, o diálogo entre o conselheiro e o médico termina com o segundo advertindo metaforicamente que uma fome de três dias justifica o roubo para comer, sugerindo medidas drásticas para a solução do problema. Na revista, a metáfora é aproveitada, mas os autores fizeram um acréscimo, que é o seguinte:

CONSELHEIRO – Mas meu Deus! que hei de fazer?
Não posso ir para rua com minha filha à procura de um marido.

O DOUTOR – E por que não? É justamente o que deve fazer. Vá até o inferno, se for preciso, mas descubra um homem! Meta a rapariga à cara de quantos vistam calças! Vamos ao meu gabinete; quero receitar. Você é um idiota!

CONSELHEIRO – Seja tudo pelo amor de Deus! Vamos.
(*Saem.*) (AZEVEDO, 1987, t. III, p. 284)

Eis aí como os autores da revista criaram o “fio condutor”. Nas cenas seguintes, o conselheiro e Madá vão perambular por vários lugares do Rio de Janeiro – onde se passarão os quadros episódicos que relembrarão os fatos importantes do ano de 1887 – à procura de um marido para a moça. Talvez pelo fato de ter sido a quarta cena um tanto pesada, antes de fazer a revista andar os autores tiveram a ótima ideia de provocar o riso com o assunto grave do romance. A quinta cena é uma paródia do encontro entre o cavouqueiro e Madá no final do nono capítulo. No romance, a mocinha fica aflita e desconcertada, pois havia tido um sonho erótico com o rapaz, e, envergonhada, manda o pai despachá-lo, sem sequer trocar uma palavra com ele. Na revista, ela tenta seduzir Luís, que deve falar com forte sotaque, dado introduzido pelos autores para conseguir efeito cômico. Vejamos a cena, que é realmente hilária:

LUÍS – *Bossoria* dá licença? Nan está cá ninguém!

MADÁ (*Aparecendo.*) – Quem é?... quem está aí?

LUÍS – Sou eu, menina... *Binha* pelo patrão!... Sou o moço dali da pedreira, que carregou a menina...

MADÁ (*Enlevada.*) – Ah! Reconheço-te!... És o meu príncipe...

LUÍS (*Espantado.*) – O quê?

MADÁ – Como rescendes a murta, meu amor!...

LUÍS – *Bossoria* está muito mal enganada. Olhe que eu sou o moço dali da pedreira, que...

MADÁ – Sim... bem sei que te aprouve tomar este disfarce, meu formoso cavalheiro...

LUÍS – *Aprouve, nan* senhora... a mim *nan* me *aproubo* nada... e eu *nan* sou *cabaleiro*, *proque* eu *nan* monto a *cabalo*... (*À parte.*) A moça *nan* me parece *voa*... (*Alto, querendo sair.*) Eu *bolto* noutra ocasião...

MADÁ – Oh! não! Não vás!... não fujas!... Aqui me tens!... sou tua!...

LUÍS (*Conseguindo fugir-lhe.*) – Quando *Bossoria* quiser dar a gorjeta, pode mandá-la à pedreira...

MADÁ – Oh! não! Vamos antes para a gruta!...

LUÍS – Com sua licença. *Bou* deitar fogo a uma minota... (*Saindo, à parte.*) Coitadinha! é doida!

MADÁ – Foi-se!... ingrato!... (AZEVEDO, 1987, v. III, p. 284-285)

O que é interessante nessa inspirada cena cômica é que Artur Azevedo e Moreira Sampaio criaram o diálogo aproveitando palavras e expressões dos sonhos de Madá. Ela se refere ao cavouqueiro português como seu príncipe, no capítulo 17; em dois momentos o associa à murta: no capítulo 11, “o hálito do moço tinha o perfume da murta”, e no capítulo 12, “[ele] cheirava a murta”; também no capítulo 11 há a referência ao disfarce de Luís, que em sonhos não era um rude trabalhador da pedreira; nos capítulos 12 e 14 os amantes se encontram numa gruta, que era “um verdadeiro ninho de musgo cheiroso, aveludado e tépido”, espaço que se contrapõe a uma gruta de verdade visitada por Madá e seu pai no capítulo 13; as palavras de Madá “Aqui me tens!... sou tua!...” são transcrição literal da última linha do capítulo 15.

A graça da paródia está não apenas na inversão do comportamento de Madá – de moça envergonhada para falante sedutora –, mas também no deslocamento das palavras do romance para uma cena em que

adquirem colorido cômico. O que tinha significado erótico no contexto original exprime agora uma loucura risível, porque exagerada. Não é preciso lembrar que no palco a interpretação dos artistas se incumbe de multiplicar o que é potencialmente engraçado no texto. Podemos imaginar que o espectador de *O homem*, em 1888, divertiu-se bastante com a cena, se antes havia lido o romance e percebeu a paródia. No entanto, a comicidade atinge também quem não leu o romance, graças aos ingredientes postos pelos autores: as palavras e gestos de Madá ao tentar a sedução, a reação de Luís e seu sotaque. O que percebemos é que o exagero e a caricatura da loucura têm graça autônoma, mas também potencializam a comicidade da paródia. Aliás, a relação entre a paródia e o exagero cômico é bastante estreita, como aponta Bóriev, citado por Wladimir Propp (1992, p. 84): “A paródia consiste num exagero cômico na imitação, numa reprodução exageradamente irônica das peculiaridades características individuais da forma deste ou daquele fenômeno que revela sua comicidade e reduz seu conteúdo”.

3 O fio condutor e os quadros episódicos

Tão logo termina o diálogo entre Madá e Luís, a peça passa a combinar o fio condutor e os quadros episódicos, colocando pai e filha em espaços públicos, onde procuram um marido para a mocinha e ao mesmo tempo se deparam com os acontecimentos do ano findo. Nesse momento assumem os papéis de convenção da revista de ano, tornando-se, respectivamente, o *compère* e a *comère*, incumbidos, pois, de fazer a amarração dos quadros episódicos e de comentá-los.

A segunda parte do primeiro ato se passa na Praça Dom Pedro II, perto da Estação dos Barcos, com grande movimentação de transeuntes. Os autores começam por um quadro satírico, em que o alvo são quatro suicidas. O primeiro entra e diz que pretende tomar a barca e se jogar no mar:

Vou a barca tomar, de Niterói,
E atirar-me do pélogo ao fundo,
Ria-se embora o mundo
E diga o que disser Elói, o Herói.

(AZEVEDO, 1987, t. III, p. 286)

“Elói, o Herói” era o pseudônimo de Artur Azevedo no *Diário de Notícias*. A referência do suicida pode ser explicada pela leitura das crônicas do escritor, que sempre condenou o suicídio. Para dar um exemplo, vejamos a crônica de 4 de outubro de 1885, que assim se inicia: “Aí voltam os suicídios. E agora é contar com meia dúzia deles de enfiada. Infelizmente não há retórica bastante para convencer os tolos de que o suicida não remedia nada, e que mais vale arcar com as dificuldades, por maiores que elas sejam, do que legá-las aos que cá ficam” (AZEVEDO, 1885, p. 1).

Nessa mesma crônica Artur comenta o suicídio de um negociante, deplorando seu gesto, e conta que recebeu o pedido de um certo Dr. José David Elói para que transcrevesse suas “sextilhas” na coluna “De Palanque”. Eis a resposta que deu, lamentando a coincidência do nome do “poeta” e seu pseudônimo: “Não transcrevo as tais sextilhas, porque, tendo pregado contra o suicídio, não quero levar o leitor a esse ato de desespero” (AZEVEDO, 1885, p. 1).

Ainda que o assunto seja sério – para merecer atenção dos jornais, tudo indica que era grande o número de suicídios –, Artur e Moreira Sampaio ridicularizam na cena os quatro suicidas, fazendo com que três deles, falidos, encontrem-se e conversem, chegando à conclusão de que é melhor criar uma empresa e especular com o dinheiro dos tolos. O último que desiste do suicídio não teve coragem de se jogar no mar e num monólogo cômico conta que contemplou nossa bela natureza, que considerou que a água estava muito fria e que melhor era deixar um bilhete de suicida e o chapéu na barca para fazer sofrer aquela que quase o levou à morte: “Chora por mim, que eu vou formosa Vênus,/ Pra Jacarepaguá comer laranjas” (AZEVEDO, 1987, t. III, p. 293).

Seria cansativo para o leitor deste texto que eu fizesse aqui a descrição minuciosa de cada quadro episódico. Mais importante é compreender o mecanismo da revista de ano, que é bastante simples. Nas cenas em que estão na Praça Dom Pedro II, à espera do bonde para o Rocio Pequeno – bonde que não chegará, pois a ideia é fazer a crítica desse péssimo serviço público –, Madá e o conselheiro comentam o que veem ou travam diálogos com outras personagens. Vários recursos cômicos são utilizados, com destaque, nas cenas II, III e IV do segundo quadro, para a *repetição* de frases, pensamentos e apartes do conselheiro, que dizem respeito à procura de um marido para Madá. Assim, quando comentam que está chegando na barca o Doutor Domingos Freire, que descobriu o micróbio da febre amarela, o conselheiro observa que esse

ilustre brasileiro está de partida para os Estados Unidos e que vai fazer bonito lá. E acrescenta: “É pena que não seja solteiro... Aí estava um ótimo partido para a pequena”. Na sequência, entram um agente de polícia e um maníaco e o conselheiro fica animado, mas logo o agente diz: “E obriga-se a isto um homem casado e pai de filhos”. Desolado, em aparte, o conselheiro lamenta que ele seja “casado” e – recurso dos autores para aumentar a comicidade – olha com interesse para o maníaco. O agente lhe diz que o outro se queixa principalmente da esposa. O conselheiro, em aparte: “Também casado! Que sina!”. Na mesma cena, em seguida entra um general que fala espanhol – não há menção a seu nome – e que é apresentado ao conselheiro. Segue-se este breve diálogo:

Conselheiro (*À parte.*) – Oh! que partido!
(*Cumprimentando-o com muita amabilidade.*) Eu sou o
Conselheiro Pinto Marques, e tenho a honra de apresentar
a Vossa Excelência minha filha.

GENERAL – É guapa... Minha mulher estimará muito
conhecê-la.

Conselheiro (*À parte.*) – Ora bolas! É também casado!
(AZEVEDO, 1987, t. III, p. 292).

Mais à frente, referindo-se aos vários secretários do general, observa: “E vão ver que nenhum destes secretários é solteiro”.

Perseguido pela *ideia fixa* de casar a filha, o conselheiro não consegue pensar em outra coisa e, automaticamente, sua obsessão vem à tona, tornando-o um personagem cômico, porque não consegue evitar que o assunto aflore em sua consciência e seja explicitado por palavras que se repetem. Henri Bergson (1980, p. 26) observa que entre os artifícios usuais da comédia está a “repetição periódica de uma expressão ou de uma cena”. E acrescenta, a partir de exemplos colhidos em Molière, que entrevemos por trás das expressões que se repetem automaticamente “um mecanismo de repetição montado pela ideia fixa” (BERGSON, 1980, p. 44). Ora, se rimos de Orgon, que interrompe Dorine o tempo todo, quando ela lhe conta da doença da esposa, para perguntar: “E Tartufo?”, rimos também do conselheiro, porque o processo de construção da personagem cômica é o mesmo, baseado no mecânico que funciona por trás do vivo, como quer Bergson, para quem todo tipo de rigidez – gestos, palavras, movimentos – provoca o riso. O fato de não conseguir pensar em outra

coisa faz do conselheiro uma personagem cômica, porque “tenho agora diante de mim um mecanismo que funciona automaticamente. Já não é mais a vida, mas automatismo instalado na vida e imitando a vida. É a comicidade” (BERGSON, 1980, p. 25).

Voltemos à cena com o general. Embora o texto não mencione seu nome, devia estar viva na memória dos fluminenses a estada do ex-presidente uruguaio, o general Maximo Santos, entre março e julho, no Rio de Janeiro e em Petrópolis, onde fixou residência. Os jornais da época trazem muitas matérias sobre sua renúncia à presidência, a viagem que fez em seguida à Europa e o anunciado retorno ao Uruguai, que não pôde se efetivar, porque um decreto do governo o impediu de voltar à pátria. Ao desembarcar no Rio de Janeiro em março de 1887, exilou-se no Brasil e cinco meses depois foi morar em Buenos Aires. Os autores da revista não deram muita atenção à atividade política de Maximo Santos e preferiram os comentários maldosos dos jornais sobre o tamanho da sua comitiva, a bagagem de 110 volumes, as roupas enfeitadas com brilhantes, botões de ouro maciço nas calças. No dia 13 de março de 1887, lia-se na *Gazeta de Notícias* que o general era “alvo de curiosidade geral, não tanto pelos importantes acontecimentos políticos em que se achou envolvido em seu país, como pelos vistosos brilhantes que ostenta nos dedos e no peitilho da camisa”.

Aproveitando o ritmo das zarzuelas espanholas, o general e seus secretários se apresentam cantando, com música de Chuenca e Valverde. E parte da comicidade da cena – já comentamos as intervenções do conselheiro – é calcada no número exagerado de secretários, cada um passando a ordem recebida do general, que quer embarcar para Petrópolis, para o seu próprio secretário, até que o terceiro sai, dizendo que vai dar a ordem a seu secretário, o quarto, portanto. Os autores mencionam também um fato ocorrido com Maximo Santos em 1886, quando, num teatro, sofreu um atentado, no qual levou um tiro na boca.

Ainda no primeiro ato, um dos quadros episódicos dá conta dos longos debates sobre o hipnotismo como prática terapêutica. Abundam nos jornais de 1887 os comentários a favor ou contra, bem como relatos de médicos que afirmam ter curado pacientes com a força da sugestão hipnótica. Nem mesmo Machado de Assis resistiu à tentação de ironizar o hipnotismo em sua coluna “Gazeta de Holanda”, de 6 de abril, publicada na *Gazeta de Notícias* (ASSIS, 2008, v. 4, p. 714-717). A posição de Artur Azevedo e Moreira Sampaio quanto ao assunto é clara, ao fazer do Doutor Modesto um charlatão, um “gatuno” – como diz o conselheiro –, que aproveita a hipnose para enganar um pobre alfaiate a quem deve dinheiro.

A cena é hilária, porque o mecanismo da inversão sempre funciona. O alfaiate vem fazer a cobrança da dívida e é vítima dos passes magnéticos feitos pelo médico, que o levam a crer que seu trabalho havia sido pago e que ainda devia o troco. Médicos charlatões são comuns em farsas e comédias desde a Idade Média; Molière também criou várias personagens para ridicularizar a medicina e seus exageros terapêuticos e certas práticas em que não confiava. É o que fazem aqui os autores da revista, lembrando aos espectadores um dos assuntos mais comentados do ano findo.

Como o bonde não chega, Madá e o conselheiro continuam na Praça Dom Pedro II e veem entrar marinheiros franceses, duas crianças cearenses e Cavaignac. Num rápido diálogo é lembrado um acontecimento trágico: o naufrágio do vapor *Bahia*, na costa de Pernambuco, ocorrido em 25 de março. Os jornais deram ampla cobertura ao fato e logo surgiram subscrições para os sobreviventes, campanhas para arrecadar dinheiro e a iniciativa de Paula Ney, destacada na peça. O escritor fez uma conferência intitulada “O Ceará e suas grandezas”, com renda destinada a três crianças cearenses. Segundo explicação de Aluísio Azevedo Sobrinho, o conselheiro, ao falar que a concorrência seria “enorme”, estaria usando uma palavra frequente na boca de Paula Ney, o que faria rir os espectadores que sabiam disso. Mas numa cena destinada a evocar um acontecimento trágico a margem de manobra para a comicidade é muito pequena. Registre-se que mais uma vez o conselheiro comenta com Madá que o senhor Cavaignac “também é casado”, repetindo seu bordão.

A penúltima cena do primeiro ato introduz a primeira personagem alegórica da revista. Entra para conversar com Madá e o conselheiro, “representada por uma mulher extremamente alta”, a Dívida Lamberti, zangada porque não para de crescer, com o acúmulo dos juros. Só mesmo quem acompanhou nos jornais as discussões sobre a dívida da Câmara Municipal com Pedro Leandro Lamberti pôde entender a referência contida na revista. Os autores se contentaram com uma cena curta, cuja graça está no texto do “tercetino”, com música de Furtado Coelho, no qual cantam Madá, o conselheiro e a Dívida Lamberti, que era “pequerrucha” e que já “parece maior” quando sai do palco.

O primeiro ato se encerra com uma apoteose. Mas antes a cena fica vazia, pois Madá e o conselheiro desistem de esperar o bonde. Saem pela direita, atraídos por uma movimentação geral de todos que seguem para a mesma direção. A orquestra executa o Hino Nacional em

surdina, segundo a rubrica, e a População Fluminense – outra personagem alegórica – lamenta, num monólogo curto, a última cena da peça, a ida de Dom Pedro II para a Europa, onde vai cuidar da saúde. Na sequência o palco se transforma, isto é, sofre uma mutação e é mostrado um quadro com “*a baía do Rio de Janeiro no dia da partida do Imperador para a Europa, em 1887. A orquestra executa a toda força o Hino Nacional*” (AZEVEDO, 1987, t. III, p. 298). A apoteose é uma convenção cara à revista de ano, como explica Neyde Veneziano, que a considera nestes termos: “Mas é a apoteose, ao fechar os diversos atos e finalizar o espetáculo como um todo, aquela que parece ser a convenção mais peculiar ao Teatro de Revista, aquela que atravessou todas as fases, insistentemente, desde a revista de ano até os nossos dias, sem grandes modificações” (VENEZIANO, 1991, p. 116).

Diante dos comentários feitos acima, acerca dos quadros episódicos, que conclusões podemos tirar, levando em conta que nos dois outros atos repete-se o padrão de costurá-los por meio do “fio condutor”?

Parece claro que a leitura, hoje, de uma revista de ano oferece uma dificuldade muito grande, pois, no caso de *O homem*, para ficarmos em uma única peça, os fatos do ano de 1887 não estão em nossa memória e as alusões feitas a eles não nos dão o prazer de *rever* algo em cena – ou mesmo no texto escrito –, como acontecia com o espectador ou leitor de 1888. Quem hoje no Brasil sabe algo a respeito do general Maximo Santos? Quem tem alguma informação sobre a dívida Lamberti? Quem se lembra de um naufrágio ocorrido há tanto tempo? O fato é que após a parte inicial da peça, em que nos divertimos com a paródia do romance de Aluísio, quando começa a rememoração dos fatos do ano de 1887 a comicidade diminui para nós, leitores de hoje, até porque o enredo se dilui nos quadros. O conselheiro nos faz rir, com sua ideia fixa de encontrar um homem para Madá, mas ela mesma, enquanto personagem, apaga-se, pois não a vemos mais em crise histérica, numa chave paródica. Madá acompanha o pai, faz comentários, como a *comère* da peça, mas perde a graça do início.

O interesse de se conhecer a revista de ano e seus mecanismos de produção do cômico tem a ver com o fato de que durante mais de 20 anos essa forma teatral encantou os fluminenses e fez a glória de um escritor como Artur Azevedo. Cumpriu, portanto, um papel fundamental em seu tempo, o de proporcionar o “prazer da alusão” a que se refere Robert Dreyfus em livro já citado, prazer que certamente foi aumentado com a comicidade acrescida na construção das personagens, na fabulação do enredo, na linguagem chistosa e até mesmo maliciosa, como neste diálogo do segundo ato, após a saída da cena do Doutor que faz vacina contra a varíola:

CONSELHEIRO – É um serviço que nos está prestando esse doutor...

MADÁ – Por que não lhe pediu que me vacinasse?

CONSELHEIRO (*Distraído.*) – É impossível, o doutor é casado...

MADÁ – Falo-lhe da vacina, e papai responde-me que o doutor é casado. Que maçada!

CONSELHEIRO – Sim... bem sei... mas não é de vacina que tu precisas: é de...

MADÁ (*Vendo entrar o Padre Inácio*) – Um Padre!

CONSELHEIRO – O padre é o menos... Apareça o homem, que padres andam por aí às dúzias (AZEVEDO, 1987, t. III, p. 304).

É claro que nesses momentos a *comédia* cresce. O conselheiro, ao longo do segundo ato, alimenta o enredo com sua ideia fixa, mas o grosso das cenas faz a rememoração dos fatos de 1887, e nem todos favorecem a comicidade. Assim, dispensamo-nos de comentá-los detalhadamente. Basta dizer que são passados em revista: a campanha abolicionista – muito forte em toda a década de 1880 e principalmente às vésperas da abolição da escravidão; algum tipo de ameaça à Justiça, que aparece perseguida por “doze inimigos”; a cobrança aos devedores do Tesouro Nacional; a vacinação contra a varíola; a experiência de um padre com os balões aerostáticos; a curiosidade despertada pelo esqueleto de baleia que apareceu em Copacabana; a imprensa – quadro obrigatório, bastante longo em *O homem* –, com informações sobre os jornais que fecharam ou os novos que foram criados em 1887, com brincadeiras alusivas a jornalistas do Rio de Janeiro; o fracasso do romance *A relíquia*, de Eça de Queirós, publicado em rodapés no jornal *Gazeta de Notícias*; os benefícios da colônia portuguesa à cidade e a inauguração do novo prédio do Gabinete Português de Leitura, com a apoteose revelando seu interior.

De todos esses fatos, Artur Azevedo e Moreira Sampaio extraíram alguma cena cômica – como a já citada acima. De um modo geral, foram hábeis em alguns momentos, como no lapso do conselheiro ao falar da perseguição a uma pobre mulher “vendida”, quando queria dizer

“vendada”, pois se referia à justiça. Têm certa graça os versos musicados por Gomes Cardim, que tratam da vacina animal contra a varíola. Os jornalistas devem ter se divertido com o quadro em que aparecem, até porque o conselheiro põe na cabeça que vai casar a filha com um deles, José Telha ou o Doutor Várias. Mas o porteiro lhe conta que são casados. Um bom achado cômico foi a entrada de um caixão, trazido por dois carregadores. Aberto em cena, sai dele uma personagem alegórica, o romance *A relíquia*. É possível imaginar que a música e as referências aos fatos conhecidos dos espectadores, no segundo ato, tenham agradado bastante. Mas convenhamos que para nós, leitores de hoje, são poucas as cenas que nos divertem.

O terceiro ato apresenta mais um quadro obrigatório, razoavelmente longo: o dos teatros. Todos os grandes sucessos do teatro dramático e do teatro lírico de 1887 são revividos em cena, dando-nos um panorama do gosto teatral de uma época. A ação se passa no salão do Teatro São Pedro de Alcântara, que tem ao fundo uma estátua de Antônio José, o conhecido comediógrafo português queimado pela Inquisição. Um truque cênico faz a estátua ganhar vida e anunciar que deixou seu mundo para vir à sua terra natal “pra revista fazer/ Do movimento teatral” (AZEVEDO, 1987, t. III, p. 329). Antônio José, o conselheiro e Madá evocam em seguida os fatos marcantes, como as representações dadas pelo ator italiano Emanuel, que encenou *Otelo*, entre outras grandes peças. Também fazem menção a uma companhia dramática portuguesa, Dona Maria Segunda, com destaque para o trabalho do ator Brasão, e ao teatro de fantoches japonês que se apresentou no Rio de Janeiro. Mais uma personagem alegórica entra em cena para representar a Companhia Heller, do ator e empresário Jacinto Heller, um dos mais bem-sucedidos homens de teatro da época, que se dedicou à montagem de espetáculos de grande aparato, como mágicas, revistas de ano e dramas fantásticos. A encenação do drama *Kean*, de Alexandre Dumas, por companhias dramáticas italianas e portuguesas ensejou um quadro engraçado, com vários “Keans” no palco e a escolha de um deles como o melhor, interpretado por Brasão. Na sequência, há referências ao teatro lírico, a velhos dramas reencenados, ao sucesso das zarzuelas espanholas, na esteira das operetas. Terminado o quadro do teatro, Antônio José toma a forma do Batata cambista – provavelmente figura conhecida no meio teatral – e continua a acompanhar Madá e o conselheiro. Vão à inauguração do Éden-Concerto, nova empresa de Furtado Coelho, falam do túnel ligando o Rio Comprido e Laranjeiras e

encontram-se com um Inglês, com o Café Oriente e com um Astrólogo amalucado que toma Madá pela atriz Cinira Polônio, a sua “estrela”, seu “querido amor”. A graça da cena está no fato de Madá ser interpretada de fato por Cinira Polônio. Outros encontros ocorrem: com um Poeta do Grêmio de Letras e Artes, que fechou as portas; com a Academia de Belas Artes, que se queixa das críticas da imprensa ao concurso de pintura; com o Capadócio, um tocador de modinhas, que canta um lundu; e, finalmente, com a Companhia Força e Luz, que anuncia que o Rio de Janeiro será uma “cidade elétrica”. Os quadros episódicos terminam com uma mutação que inaugura um novo tempo para os teatros, com o uso da iluminação elétrica. Furtado Coelho foi o primeiro empresário a lançar mão da luz elétrica em seus espetáculos, a partir de 1888, no Teatro Lucinda, onde funcionou a empresa do Éden-Concerto. Eis a rubrica do final do quadro 8: “*A Companhia Força e Luz converte-se numa estrela de luz elétrica. Mutação*” (AZEVEDO, 1987, t. 3, p. 354).

Como nos dois atos anteriores, Artur Azevedo e Moreira Sampaio buscaram passar os acontecimentos em revista com o máximo de comicidade possível, no terceiro. Para o estudioso do teatro brasileiro, o “quadro dos teatros” é o mais interessante, pois funciona também como registro de gostos e tendências da época. Claro que um registro incompleto e fragmentado, mas com a vantagem de trazer um ponto de vista, o dos autores em relação ao teatro da época. No caso de Artur Azevedo, que escreveu 19 revistas de ano, é possível colher nessas obras boa parte do seu pensamento crítico, que, evidentemente, está explicitado nas centenas de textos que publicou nos jornais do Rio de Janeiro.

Ao final da apresentação dos quadros episódicos, Madá e o conselheiro continuam na mesma, ou seja, não conseguiram um marido para a mocinha. É o momento de retomar o “fio condutor” e encaminhá-lo para um final feliz, como exige a convenção do gênero cômico. Se o leitor se lembra, no romance *O homem* o desfecho é terrível: Madá, alucinada, envenena e mata Luís e Rosinha, recém-casados. Artur e Moreira Sampaio recorreram à estética do melodrama, forma dramática em que grandes reviravoltas e surpresas faziam a delícia dos espectadores, para chegar a um desenlace adequado ao espírito da revista de ano: Fernando, ou Fernandinho, não era filho do conselheiro, mas do Doutor Lobão. E mais: ao contrário do romance, no qual o rapaz morre em Portugal, na peça ele volta para se unir a Madá. As explicações para a reviravolta estão nas últimas cenas da peça e, claro, são tratadas comicamente. Libânia,

mãe de Fernandinho, conta que também andou por toda Lisboa à procura de uma mulher para o filho, por recomendação médica. A simetria das situações induz o espectador ao riso, uma vez que pode imaginar as cenas envolvendo mãe e filho. O quiproquó, por sua vez, foi desfeito quando ela contou ao rapaz que o conselheiro não era seu pai.

A vitória do amor coroa o enredo e inspira os autores a sugerir aos cenógrafos uma “apoteose ao amor”, que é anunciada por Madá, dirigindo diretamente ao público as últimas palavras da peça.

Apesar das dificuldades que possamos ter hoje, como leitores de uma revista de ano, é possível perceber em sua estrutura todos os elementos necessários para a diversão do espectador de seu tempo. Além do enredo cômico, que despertava seu interesse – no caso de *O homem*, o conselheiro e Madá vão conseguir encontrar um marido para a mocinha? –, revia os fatos do ano anterior pelo filtro da visão crítica e satírica, do bom humor, da paródia, do deboche e da mordacidade dos revistógrafos, em geral bons observadores da vida fluminense do final do século XIX. Além disso, os espetáculos eram uma festa para olhos e ouvidos, com música brincalhona e alegre, apoiada em versos simples e comunicativos, com chistes e trocadilhos, com a comicidade da farsa – por exemplo, quando o Doutor Lobão ouve Libânia contar que Fernandinho é seu filho, ele sai correndo, e ela vai atrás –, da caricatura e da linguagem maliciosa e com cenários vistosos e arranjos cênicos extraordinários, que culminavam na apoteose final.

Teatro de entretenimento, a revista de ano tornou-se o gênero mais popular do teatro brasileiro nos dois últimos decênios do século XIX. Malvista pelos intelectuais, que não a consideravam literatura, nas mãos de Artur Azevedo mereceu tratamento artístico. Ele sempre defendeu a ideia de que poderia haver arte na revista, não só nos seus textos críticos, mas no interior da própria obra, como se vê no prólogo de *Mercúrio*, encenada no início de 1887:

Dizem muitos que a arte,
Essa deusa que tem um culto em toda a parte,
Menos na nossa terra,
Dos revisteiros sofre impertinente guerra:
Engano, puro engano!
Pode haver Arte na revista de ano.

(AZEVEDO, 1987, t. 3, p. 168)

O fato é que a popularização da revista de ano e a disputa pelo público levaram muitos autores a fazer concessões que contribuíram para o descrédito dessa forma teatral. As acusações de intelectuais quanto ao excesso de licenciosidade e malícia, de versos sem qualidade, de mau gosto e vulgaridade se multiplicaram. Artur saiu em defesa da revista de ano em várias oportunidades. Em 5 e 12 de março de 1896, escreveu dois folhetins para o jornal *A Notícia*,³ nos quais reconhecia que alguns revistógrafos estavam comprometidos apenas com a bilheteria, não com um ideal artístico. Mas essa não era sua posição:

Se o gênero foi deturpado por alguns escritores bisonhos ou ineptos, não me cabe nisso a menor culpa. Em todas quanto escrevi, sozinho ou de colaboração com Moreira Sampaio, Aluísio Azevedo e Lino de Assunção, há – quer queiram quer não queiram – certa preocupação de arte que as separa de algumas baboseiras que sob o nome de revistas de ano se têm exibido em os nossos teatros (AZEVEDO, 1896, p. 2).

A leitura de *O homem* confirma as palavras transcritas acima. Artur e Moreira Sampaio partiram de uma obra literária para escrever a revista de ano de 1887 e fizeram seu trabalho com cuidado, atendendo às regras do gênero e indo além do puro entretenimento, oferecendo ao espectador ou leitor alguns momentos de boa realização artística, principalmente nos versos que criaram para acompanhar os números musicais. Mencionei a qualidade das coplas da terceira cena do primeiro ato – transcritas alguns passos atrás. Nelas, como na grande maioria dos versos da revista, somos brindados com o bom humor e a espirituosidade dos autores, traduzidos sempre em linguagem que concilia arte e diversão.

Referências

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 4. p. 714-717.

³ Os dois folhetins foram publicados no jornal *A Notícia*, a 5 e 12 de março de 1896, e transcritos na *Revista de Teatro* da SBAT, n. 325, jan.-fev. 1962, p. 16. Também podem ser lidos no CD que acompanha o volume *O Teatro: crônicas de Arthur Azevedo*, organizado por Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin (Campinas: Editora Unicamp, 2009).

AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. v. 2.

AZEVEDO, Artur. De palanque. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 1, 4 out. 1885.

AZEVEDO, Artur. O teatro. *A Notícia*, Rio de Janeiro, p. 2, 5 mar. 1896.

AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Inacen; Funarte, 1983-1995. 6 t.

AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Minc; Inacen, 1987. t. 3.

BASTOS, Sousa. *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1908.

BERGSON, Henri. *O riso*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

DREYFUS, Robert. *Petite histoire de la revue de fin d'année*. Paris: Charpentier, 1909.

POUGIN, Arthur. *Dictionnaire du théâtre*. 2^e éd. Paris: Éditions d'Aujourd'hui, 1985. (Les Introuvables).

PROPP, Wladimir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

ROBERT, Paul. *Petit Robert I*. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Le Robert, 1982.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes; Editora Unicamp, 1991.

Branqueamento: o negro no palco romântico brasileiro

Whitening: black people in Brazilian Romantic stage

Regina Claudia Garcia Oliveira de Sousa

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo/ Brasil

r.claudiagarcia@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo mostrar, através das representações literárias do escravizado no teatro romântico brasileiro, o branqueamento pelo qual era obrigado a passar para que pudesse ser aceito. Para isso, fez-se a análise desse processo em obras realizadas durante o Romantismo mostrando que o movimento que privilegiava a expressão do sujeito não foi capaz de valorizar o negro sem que ele passasse pelo processo de branqueamento, cujo resultado foi a perda da identidade original africana. Os escravizados das peças aqui observadas têm seu comportamento norteador pelo código branco, o que inclui a assimilação da religião católica. Tudo isso revela uma estratégia eficaz de dominação que ainda hoje faz parte da realidade do negro brasileiro.

Palavras-chave: teatro; negro; Romantismo.

Abstract: This article aims to show the process of whitening undergone by the slave in order to be accepted. Therefore, the analysis is focused on literary representations of slavery in Brazilian Romantic theater. It is discussed that the movement that privileged the expression of the subject was not able to value black people without the process of whitening. As a result, the loss of the original African identity took place. The slaves of the pieces here discussed have their behavior guided by the white code, which includes the assimilation of the Catholic religion. All this reveals an effective strategy of domination that is still part of the reality of Brazilian black people.

Keywords: theatre; black people; Romanticism.

Recebido em: 13 de fevereiro de 2017.

Aprovado em: 26 de junho de 2017.

Todo camburão tem um pouco de navio negreiro.
(O Rappa)

1 Introdução

Entretanto, houve no Brasil, um processo específico que transformou a miscigenação – simples resultado de uma relação de dominação e de exploração – na mestiçagem, processo social complexo dando lugar a uma sociedade plurirracial. O fato de esse processo ter se estratificado e, eventualmente, ter sido ideologizado, e até sensualizado, não se resolve na ocultação de sua violência intrínseca, parte consubstancial da sociedade brasileira: em última instância, há mulatos no Brasil e não há mulatos em Angola porque aqui havia a opressão sistêmica do escravismo colonial, e lá não (ALENCASTRO, 2000, p. 353).

Analisar a história do Brasil é vivenciar estranhamentos. Um deles, talvez o maior, porque diz respeito à nossa formação, refere-se à ideia de que vivemos no paraíso da democracia racial. Na verdade, alicerçada no trabalho escravo, nossa formação está baseada na exploração e na violência, como bem resume Luiz Felipe de Alencastro no trecho citado acima. Apesar disso, diferentes discursos procuram afirmar que nossa formação, constituindo-se das “raças”¹ indígena, branca e negra, deu origem a uma nação mestiça e, portanto, inclusiva, democrática. No entanto, o estudo da história do Brasil revela o uso de diferentes ferramentas para excluir o negro desse processo formativo. Um dos instrumentos mais eficazes para isso é despersonalizar o negro,

¹ O termo “raça” aparece entre aspas porque se trata de um conceito que, atualmente, não é considerado adequado quando em referência biológica ao ser humano. (cf. PENA, Sérgio D. J.; BIRCHAL, Telma S. A inexistência biológica versus a existência social de raças humanas: pode a ciência instruir o etos social?. *Revista USP*, São Paulo, n. 68, dez.-fev. 2005-2006, p. 15).

fazendo-o assumir a identidade branca, considerada – e construída – como ideal. Isso significa dizer que para ser “respeitável”, “cidadão de classe”, o indivíduo deve ter a cor branca, nem que seja na alma, como na expressão “ele é um preto de alma branca”. É justamente esse processo, que obriga o negro a “vestir” branco, o objeto desta discussão.

É preciso lembrar que a construção de uma imagem negativa do negro sempre atendeu a interesses do branco dominador. Associar a imagem do escravo ao erro, ao mal, foi um procedimento comum visto em vários relatos de viajantes, por exemplo. Trata-se de uma ferramenta bastante útil, pois diminuindo-se o escravo, reforçava-se a ideia de que o cativo era o lugar que lhe cabia. Nesse sentido, veja-se o depoimento de José Eloy Pessoa da Silva, que no século XIX afirmava:

Essa população escrava, longe de dever ser considerada como um bem, é certamente um grande mal. Estranho aos interesses públicos, sempre em guerra doméstica com a população livre, e não poucas vezes apresentando no moral o quadro físico dos vulcões em erupção contra as massas que reprimem sua natural tendência; gente que quando é preciso defender honra, fazenda, e vida, é o inimigo mais temível existindo domiciliada com as famílias livres (SILVA *apud* AZEVEDO, 2004, p. 35).

Acreditando que a arte é uma forma de expressão do pensamento, observaremos a representação literária de um processo que desde o período colonial, e ainda hoje, procura esconder a importância do negro no Brasil, debruçando-nos especialmente sobre as representações do negro no teatro brasileiro romântico. Isso porque pensar no Romantismo significa pensar no movimento que privilegiou a expressão do sujeito. Ao observarmos essas representações, veremos que autores românticos, mesmo os abolicionistas, embranqueceram seus personagens a fim de torná-los dignos de admiração. Tal fato reflete um modo de pensar que não ficou no passado, mas está presente nos dias de hoje, quando é possível “contar nos dedos” o número de protagonistas negros na literatura, no cinema, na televisão. Ainda estamos diante da necessidade de embranquecer um país em que negros e mestiços compõem a maioria da população.

Em resumo: vestir a pele preta não é elegante, é, literalmente, carregar o fardo de ser o último na escala dos valores sociais.

2 O peso da cor

É inegável o sentido negativo e positivo das cores preta e branca, respectivamente. Muito antes da escravidão africana, ainda no século XI, o médico árabe Ibn Butlán dizia que as cores escuras eram um sinal de mau caráter, e que essa gente, “além da baixa inteligência e pouca moralidade”, destacava-se “pela alegria e amor à música e à dança” (HOFBAUER, 2006, p. 54). Nessa afirmação, além do rebaixamento da própria cor da pele, vê-se também a associação da música e da dança – formas legítimas de arte – ao negro, numa tentativa de minimizar sua importância. Assim, diminui-se o valor delas e, conseqüentemente, das realizações artísticas do negro, pois a relação com a música e a dança passa a ser “coisa de negro”, de gente de pouca inteligência. Tal rebaixamento guarda ligação com o fato de serem formas artísticas de forte relação com o corpo, historicamente diminuído em importância se comparado ao valor religioso da alma. Um negro, para ter alguma relevância, precisa ter “alma branca”.

Em um estudo sobre o modo como as cores afetam a razão e a emoção, Eva Heller (2013) mostra que, apesar de estar associada à elegância, a cor preta de modo geral tem várias conotações pessimistas. Seus entrevistados associaram essa cor especialmente a fim, dor, ódio, egoísmo, culpa, azar, mistério, magia, introversão, conservadorismo, sujeira e ao mal, e, assim como a alma boa “é branca”, quase tudo o que é ruim tem a cor preta como marca. Como exemplo, a autora lembra que o riso diante do fracasso do outro, o achar engraçado um acidente, a doença ou a morte, tudo isso está associado ao “humor negro” (HELLER, 2013, p. 133). Na Inglaterra e nos Estados Unidos, o preto é um símbolo notório de desaprovação, pois os sócios de clubes decidem secretamente se um candidato será aceito entre os seus membros colocando uma bola preta (a *black ball*) ou uma bola branca em uma urna. A branca significa aceitação, e a preta, rejeição. “Basta uma só bola preta para que a pessoa seja rejeitada. Em virtude disso, a ‘bola preta’ é um símbolo capaz de destruir o sonho de uma vida” (HELLER, 2013, p. 133). Heller cita ainda inúmeras expressões pejorativas ligadas à cor preta:

O crime de chantagem, em inglês, se chama *blackmail*. Uma *bete noire*, em francês, significa um animal preto, o “bicho-papão”. As asas pretas dos morcegos são características do diabo, de acordo com uma antiga

simbologia. Existem também, entre as pessoas, as “ovelhas negras”. Caracterizar alguma coisa como “negra” é o que de pior pode ser dito sobre ela (HELLER, 2013, p. 132).

Já a cor branca é a cor do princípio, da ressurreição, do bem, da perfeição, da limpeza, da inocência e do sacrifício. “O branco é imaculado, isento dos negros pecados; branco é a cor da inocência”. Os supersticiosos oferecem presentes brancos para expulsar bruxas e demônios; nas histórias bíblicas, para expiar culpas humanas, são oferecidos principalmente pequenos animais brancos como sacrifício, destacadamente o “inocente cordeiro branco”. Jesus, diz a autora, é o branco cordeiro de Deus que se sacrificou pela humanidade. “O cordeiro sacrificado é sempre branco, e o bode expiatório sempre preto” (HELLER, 2013, p. 163). O lírio branco simboliza a imaculada concepção de Maria; no entanto, “quando a sexualidade é pecado, o branco é a cor da inocência” (HELLER, 2013, p. 164).

Vê-se aí o forte papel desempenhado por diferentes religiões além da católica. Um trecho do Alcorão, por exemplo, liga a cor escura à “conotação de tristeza, ao mal e à falta de fé, enquanto o branco representa o bom, o divino, a fé verdadeira” (HOFBAUER, 2006, p. 56-57). Na 3ª Surata, versículo 106, está escrito: “Chegará o dia em que uns rostos resplandecerão e outros se ensombrecerão. Quanto a estes, ser-lhes-á dito: Então, renegastes depois de terdes acreditado? Sofrei, pois, o castigo da vossa incredulidade” (ALCORÃO..., 2010, p. 69). A nota n. 274, no final do Alcorão, traz a seguinte explicação:

O rosto (wajh) expressa a nossa personalidade, o nosso ser interior. O branco é a cor da luz; tornar-se branco é estar iluminado pela luz, o que quer dizer estar pleno de felicidade, dos raios da gloriosa luz de Allah. O preto é a cor das trevas, do pecado, da rebeldia, da miséria, e da remoção da graça e da luz de Allah. Constituem, também os sinais do céu e do inferno. O padrão da decisão, em todas as questões, constitui a justiça de Allah (ALCORÃO..., 2010, p. 444).

O fato é que durante muito tempo, escreve Andreas Hofbauer, a cor da pele não era vista como um dado natural, biológico, mas como representações do bem ou do mal. Nesse caso, como já dito, a cor preta (negro) representava o mal, o moralmente condenável, o pecado, e o branco “expressava o divino e a pureza da fé” (HOFBAUER, 2006, p. 35). Assim, diz o autor:

Não é de estranhar, portanto, que à ideia da escravização como medida de “(re)humanização de uma não-pessoa” associava-se a ideia de “purificar” um infiel e um discurso que propunha “branquear” os seres “enegrecidos”. Com a naturalização (biologização e, mais tarde, genetização) das diferenças humanas, a cor transformar-se-ia num critério de exclusão cada vez mais essencialista: isto é, tornar-se-ia um dado cada vez menos “contextual” e menos “negociável”. Quero mostrar, assim, que durante séculos a visão dominante sobre a escravidão e o ideário do branqueamento não apenas conviviam lado a lado, mas também constituíam ainda dois “discursos ideológicos” que se sustentavam mutuamente (HOFBAUER, 2006, p. 35).

Isso nos faz lembrar que no Brasil escravagista, a religião válida era a católica, demonizando-se as religiões africanas. As marcas dessa demonização ainda são verificadas nas notícias veiculadas em jornais cujos relatos dão conta de agressões a praticantes do candomblé em diferentes estados brasileiros, por exemplo.

Assim, como veremos ao analisar a representação do negro no teatro romântico, para o negro ultrapassar a condição miserável que lhe era imposta, ele deveria branquear-se através da mestiçagem ou assimilação do comportamento norteado pelo padrão dominante, clareando-se via submissão. Desse modo, era necessário abrir mão de tudo o que lembrasse a origem africana, o que inclui o discurso religioso como item especial de controle. As religiões monoteístas criaram um mecanismo de (re)humanização dos escravizados,² escreve Hofbauer (referindo-se a Miers e Kopytoff), baseando-se em livros sagrados e insistindo em uma “separação dogmática entre bom e mau, verdadeiro e falso”. Isso lhes permitia, ele continua, “erguer uma fronteira clara entre crentes e infiéis, entre ‘os de dentro’ e ‘os de fora’”. A partir desse

² Uma vez que há uma pequena diferença semântica entre os termos “escravo” e “escravizado”, em que o segundo tem o significado daquele que sofreu a ação da escravização, usaremos preferencialmente o termo escravizado(a) quando fizermos referência ao ser humano. O termo “escravo” será utilizado quando a discussão relacionar-se principalmente a expressões como “escravo fiel” ou “escravo do amor”, por exemplo, que não envolvem diretamente o ser humano. Especialmente quando nos referirmos ao negro escravizado que deixou de sê-lo, usaremos ex-escravo, apenas para evitar a repetição desnecessária de um mesmo termo.

raciocínio, a escravização de infiéis (“pagãos”) podia ser justificada “como medida para defender e divulgar a ‘verdadeira fé’. E a conversão ao islão (ou à religião cristã) podia transformar-se na exigência mínima para uma possível integração” (HOFBAUER, 2006, p. 35).

3 O negro no palco do século XIX: lugar e não lugar

Uma das obras de Castro Alves, um dos maiores nomes do Romantismo e da poesia brasileira, permite mostrar o processo de branqueamento por que o negro deve passar para ter lugar na sociedade. Em sua incursão pelo teatro, ele escreveu, em 1867, *Gonzaga ou a revolução de Minas*, peça em quatro atos, cujo tema é a Inconfidência Mineira. Nela, existem dois personagens negros de destaque: Luís, ex-escravo de Gonzaga, e Carlota, escrava de Silvério (conhecido historicamente como o traidor da Conjuração Mineira). Luís tem uma história trágica. Ele foi casado com Cora, escrava que, na iminência de ser violentada, cometeu suicídio para salvar a honra. O casal teve uma filha, Carlota, que ele não vê há 20 anos.

Carlota é aia de Maria, noiva de Gonzaga, mulher desejada pelo governador Visconde de Barbacena, a quem Silvério quer agradar. Configura-se o elemento motivador da ação: o governador precisa separar Gonzaga e Maria e, para isso, conta com o auxílio de Silvério, que, então, obriga Carlota a trair não só a senhora, mas também a Revolução. Para isso, a escrava deverá, além das constantes informações que consegue através da proximidade com Maria, roubar documentos que comprometem os revolucionários, entre os quais está Gonzaga. Carlota recusa-se a continuar agindo assim, e Silvério ameaça entregá-la “aos mais repugnantes negros de minhas senzalas” (ALVES, 1997, p. 595). Diante da firme recusa, Silvério ameaça contar a Luís, pai de Carlota, a “desonra” da filha. Frente ao perigo de causar grande vergonha ao pai que não conhece, Carlota decide cumprir a ordem do senhor. Dois aspectos devem ser observados aqui. Em primeiro lugar, o escravizado que vivia na senzala era configurado como um animal que não controlava seus instintos, no entanto, devemos lembrar que o escravizado era obrigado a cumprir ordens, sendo assim, podemos dizer que sua violência seria obra do senhor que ordenou o castigo de Carlota. O segundo é o fato de não ser a iminência do estupro o que a jovem mais teme, o terror maior é não ter honra diante do pai. Tal preocupação guarda semelhança com

o comportamento de Maria, sua senhora, especialmente na cena em que Gonzaga está prestes a dar sua vida para salvar os companheiros e Maria pede para que ele não faça isso, pois, sem o noivo, ficaria à mercê do Visconde de Barbacena, correndo o risco de perder sua honra: “acima de órfã sem arrimo, acima de irmã sem protetor, acima de mãe sem amparo... está a noiva sem honra!...” (ALVES, 1997, p. 631). Vê-se um comportamento norteado pelo código cortês, característico do indivíduo livre, daquele que pode escolher. Carlota, sendo escrava, apenas está seguindo o padrão branco porque, para ter virtudes, deveria comportar-se como uma mulher branca, cuja honra, uma vez manchada, traria a perdição, considerada, então, muito pior que a morte. Não se trata de dizer que uma escrava não poderia desejar casar-se virgem (Carlota tinha um noivo), mas sim que, para poder ser socialmente considerada como sujeito dotado de alguma importância, ela deveria agir segundo modelos dominantes. Isso significa que a honra do escravizado não é do próprio arbítrio, mas segue os padrões do senhor. Na impossibilidade de se tornar branca na pele, ela teria de assumir o comportamento da mulher branca, única forma de inserção no mundo: “para o negro, há apenas um destino. E ele é branco”, escreve Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* (FANON, 2008, p. 28).

Ao ameaçar Carlota, Silvério diz que a entregaria ao pai quando ela estivesse “mais negra de desonra que a lama das minhas botas” (ALVES, 1997, p. 595). Assim, se a desonra é negra, a honra só pode ser branca. Apresenta-se – e representa-se – a desonra do negro pela própria cor da sua pele: “fala-se de trevas, quando se é sujo, se é negro – tanto faz que isso se refira à sujeira física ou à sujeira moral” (FANON, 2008, p. 160). Se “preto é aquele que é imoral. Se, na minha vida, me comporto como um homem moral, não sou preto” (FANON, 2008, p. 163). Desse modo, na impossibilidade de mudar a cor da pele, muda-se o comportamento. Apresentar uma escrava com “preocupações de sinhazinha” significa mascarar a realidade da escravidão, ocultando via ficção “as condições concretas de vida da mulher negra, objeto de prazer e força de trabalho a serviço de uma sociedade escravocrata” (SÜSSEKIND, 1982, p. 30).

O mascaramento da realidade da escrava não era a única forma de abrandar suas condições de vida. Outro modo de dizer que o escravizado tinha um lugar social era apresentá-lo como um escravo fiel, processo que também se dava através do discurso da honra e da fidelidade. Isso podia ser feito associando-se as cores branca e preta à honra e à desonra

respectivamente, o que nos remete ao discurso da cavalaria medieval, que valorizava especialmente a tríade – hegeliana – amor, honra e fidelidade. Se esse era o discurso do cavaleiro, quando um escravo assumia tal comportamento, só poderia haver um estranhamento, que podemos ilustrar analisando a relação entre Gonzaga e Luís.

Hegel afirma que se na amizade e no amor a fidelidade apenas subsiste entre iguais, a fidelidade de servir “concerne a um superior, que está acima, a um senhor” (HEGEL, 2000, p. 304). A fidelidade romântica, segundo Hegel, pressupõe a liberdade de escolha, ou seja, escolhe-se a quem servir. Luís não teve escolha, porque, ex-escravo, deveria manter-se fiel ao senhor que sempre o tratou “mais como um amigo”, alinhando seu pensamento ao do senhor que valoriza o escravo fiel. Abandonar o “bom” senhor indicaria a falta de gratidão, a traição e, enfim, o mau caráter comumente atribuído ao negro. Quando reconhece a “bondade” do ex-senhor que o libertou, o escravizado cumpre uma espécie de dever que lhe obriga a quitar “dívidas” infinitas. Já não é escravo pela lei, porém o seria por escolha (o que o tornaria livre, pois pôde escolher), ou seja, a relação continua sobre a mesma base anterior, em que o comportamento embranquecido do escravizado ratifica a condição anterior. Trata-se de um ótimo disfarce para uma mesma situação de dominação.

Outra cena de *Gonzaga* permite-nos observar o paradoxo desse comportamento. O herói está preso, pois a Conjuração foi destruída. A fim de libertá-lo, Maria assina uma carta a mando do Visconde de Barbacena, o que faz Gonzaga pensar que foi traído pela mulher amada. No entanto, Luís descobre o que se passou e pode desmascarar o governador.

LUÍS (levantando o reposteiro da esquerda) – [...] Este homem bate-se porém não assassina (aponta o fundo.) Aquela mulher morre, porém não mata. Contra aquele tens por escudo a honra do cavalheiro; contra aquela defende-te a sua pureza. O jogo foi bem disposto: o covarde não se bate em duelo, o vilão não se peia com escrúpulos. *Mas eu não sou nem cavalheiro, nem dama, sou um negro*; quando encontro uma cobra, esmago-a sem me importar se a face é do homem. Inda bem: quando este homem estiver salvo, quando aquela mulher estiver a perder-se tu toparás numa cousa bem insignificante. O que será? Nada, quase nada. *Algum objeto preto como uma pedra, mas duro também como ela; será o meu braço e este braço segurará num instrumento branco, porém frio.* Oh! tu lhe verás a alvura, tu lhe sentirás a frieza. [...] (ALVES, 1997, p. 649-650, grifos meus).

O fiel companheiro de Gonzaga pode salvar a situação porque não é nem cavalheiro nem dama, mas apenas um homem negro, alguém que não está submetido ao código cortês e por isso pode matar. Luís afirma não ser cavalheiro, mas conhece o código da ética cavalheiresca e age, fiel e honradamente, de acordo com ele até o final, quando, ao lado do herói, partirá para Moçambique. É aí que reside o estranhamento, pois, para salvar o senhor, Luís abandona, em parte, o código cortês. Em parte porque, de todo modo, ele se mantém fiel a Gonzaga e, assim, aos padrões da cavalaria. A mudança de atitude do personagem nos leva a pensar em um descompasso causado pela necessidade de adequar o personagem à ideia a ser sustentada. O escravizado precisa ser honrado para que possa ser “defendido”.

Veja-se que é o próprio personagem quem estabelece o contraste branco *versus* preto: o objeto – e não sujeito, indivíduo – preto que é o seu braço e o instrumento branco que é a faca, símbolo de uma justiça também branca. Gonzaga e Maria, cavalheiro e dama, não poderiam manchar a honra cometendo um crime, ainda que contra o vilão. Veja-se: Luís foi alforriado, então não seria objeto não fosse sua condição uma perpetuação da condição escrava. É preciso lembrar que ele pôde salvar os senhores, mas não a sua filha, que, entregue por Silvério aos escravos da senzala, como a mãe, mata-se para salvar a honra, ganhando o estatuto de mártir. Vejamos os elementos que operam essa transformação.

Paulo, escravo de Silvério, surge carregando o corpo de Carlota “com os vestidos em desordem e a testa cheia de sangue” (ALVES, 1997, p. 639).

LUÍS (desvairado, tomando-a nos braços) – Minha filha! minha filha!... Tu te suicidaste, estás morta... já não ouves!... (Todos rodeiam-no à boca da cena.) Carlota! tu eras uma escrava! Carlota! tu eras uma mulher! Carlota! tu eras uma virgem! Deus te escolheu para a primeira vítima! Pois bem; que o teu sangue puro, caindo na face do futuro, lembre-lhe o nome dos primeiros mártires do Brasil (ALVES, 1997, p. 639).

Castro Alves vale-se da gradação para intensificar a condição de Carlota: primeiro ela é uma escrava, em seguida, uma mulher e, finalmente, uma virgem. Só ao escolher a honra, ela se tornou a primeira vítima, cujo sangue puro derramado pela pátria a coloca entre os primeiros mártires do país. É preciso destacar a importância da noção de sangue puro como atributo do branco. Manter a honra, aqui, significa manter a

pureza da virgem e, conseqüentemente, a pureza do sangue, tornando-a digna de ser *como* o branco (mas nunca branca), o que se transforma em uma espécie de graça merecida. É por isso que Carlota, como afirma Décio de Almeida Prado, pode ser considerada a verdadeira protagonista da peça, uma vez que tudo o que se passa na peça é motivado por sua ação. Luís, ele diz, “é a consciência crítica dos escravos”, pois cabe a ele “enunciar algumas das proposições básicas sobre o assunto” (PRADO, 1996, p. 180), como na cena em que se prepara para desmascarar o Visconde de Barbacena, quando se define como um objeto, algo entre o cão e o cavalo, um homem de pele preta. Além disso – e por isso – ambos protagonizam, em seu reencontro, a cena de maior tensão dramática da peça, aquela capaz de provocar maior comoção no público. A esse respeito, devemos lembrar que Castro Alves defendia a abolição, então era fundamental que a plateia sáisse do teatro de tal modo comovida que pudesse solidarizar-se com o sofrimento dos escravizados.

LUÍS (confuso) – Cala-te e reza depressa que vais morrer.
CARLOTA (depois de um momento) – Eu já rezei. Agora deixe-me beijar pela última vez o rosário de minha mãe... (Em pranto.) [...]

LUÍS (voltando-se para ela) – Estás pronta?... (CARLOTA levanta-se.) Pois então morre!... (Ergue o punhal, mas, vendo o rosário abaixa pouco a pouco o braço trêmulo – atirando-se sobre o rosário.) Que é isto? quem te deu isto? como tens este rosário? [...]

CARLOTA – Oh! que lhe importa este rosário? [...] Foi minha mãe que mo deu com estas santas palavras. “Por ele terás teu pai.” [...] Um dia o Sr. Silvério disse-me: – Queres teu pai? Eu não tive que responder-lhe, abracei-me, chorando, aos seus joelhos. Ele entendeu-me e riu-se. “Pois então ouve bem, Carlota, tu és uma moça livre, honesta, que vai ser aia da mais linda senhora de Minas.” Eu beijei-lhe os pés, mas ouvi-o continuar numa gargalhada: “Teu ofício ali será apenas denunciar”. Eu estaquei de horror. Até então tinha os vícios de minha casta, mas nenhuma infâmia da alma. Ele voltou as costas: “já vejo que não queres teu pai”!

[...]

LUÍS (ansioso) – Carlota! Carlota! como se chamava tua mãe?

CARLOTA – Cora. Mas por que me interroga tanto, Sr. Luís?

LUÍS (desvairado) – Pois ainda não entendeste, Carlota? Não sabes por acaso o nome de teu pai?

CARLOTA – Luís.

LUÍS – É o meu nome, Carlota, eu sou teu pai, minha filha!...

CARLOTA (atirando-se a ele) – Meu pai!...

LUÍS – Minha filha!... (Ouve-se ao longe o toque da corneta.) Pára.

CARLOTA (solta um grito e cai nos braços de LUÍS) – Ah!

LUÍS (sustentando-a e erguendo uma faca) – Venham arrancar os cachorrinhos ao tigre!... (ALVES, 1997, p. 632-633).

Veja-se que o reencontro tem lugar no momento exato em que Luís, considerando Carlota traidora do movimento revolucionário, prepara-se para matá-la. Formalmente, estamos diante de um recurso fundamental da tragédia clássica, o momento de enorme dramaticidade que antecede a cena de reconhecimento, cujo objeto é o rosário (*la croix de ma mère*) – entregue por Cora, na hora da morte, para a filha. De acordo com Aristóteles, a melhor das figurações é “a de quem vai cometer por ignorância, um ato irreparável, mas, antes de consumá-lo, reconhece a vítima” (ARISTÓTELES, 1992, p. 34). O reconhecimento, definido como “a mudança do desconhecimento ao conhecimento, ou à amizade, ou ao ódio, das pessoas marcadas para a ventura ou desdita”, é um dos mais importantes meios de fascinação das tragédias (ARISTÓTELES, 1992, p. 26-30). No melodrama, um precursor do Romantismo (TOUCHARD, 1970, p. 101), o reconhecimento encerra a perseguição e “assinala com ‘a voz do sangue’ ou ‘a cruz de minha mãe’, o clímax patético do drama” (THOMASSEAU, 2005, p. 36). O momento da *anagnórisis*, explica José García Templado (1991, p. 33), faz ainda mais terrível a situação do herói, o que cabe perfeitamente a Luís. E é exatamente nesse momento, diante da morte, que a escrava pede para beijar o rosário que ganhou da mãe e que a faz repetir o padrão branco de comportamento, pois o rosário é um símbolo católico. Tudo isso representa a assimilação das formas de dominação que terminam por mascarar a realidade do sistema e apagar a identidade original dos escravizados.

Foi a assimilação da fé católica que também “salvou” a alma de outro personagem do teatro romântico. Calabar, como veremos adiante, foi perdoado por sua vítima, pois nos últimos instantes de sua vida recebeu o perdão da Igreja. Por isso, recebeu também o perdão de Jaguarari e Argentina, pois, embora indígenas, eles apresentam o comportamento – leia-se a fé – branco. Assim, se Deus perdoou o criminoso, eles não poderiam agir de outro modo.

Mas escravizados não embranquecidos não são dignos de perdão, pois, sendo negros, estão diretamente associados ao que há de mau no mundo e carregam a cor negra, um pesado fardo. Nesse sentido, vejamos uma cena de *Sangue limpo*³ (1861), de Paulo Eiró, cuja questão central é a herança mestiça.

Na cena a seguir, o agregado Vitorino sugere que Rafael peça ao príncipe um posto melhor no exército. Orgulhoso, ele recusa a sugestão, pois, para ele, não adianta tornar-se oficial se sua cor é “odiosa” e o condena a estar sempre abaixo do branco.

RAFAEL – [...] A honra é a geração; ninguém me tira disto. *Em vão nasce um homem, à semelhança de Deus, possuindo inteligência, rico de vontade e esperanças. Se a natureza imprimiu-lhe no rosto uma cor odiosa, se a fortuna atirou o seu berço para dentro de uma choça, todos os seus esforços serão baldados, trabalhará inutilmente.* [...] (EIRÓ, 2006, p. 342, grifo meu).

A cor torna-se uma espécie de castigo na medida em que impede a ascensão de Rafael, e ele bem sabe qual lugar lhe é destinado na escala social, não ousando ultrapassá-lo. A honra aqui está longe da tríade medieval. Não basta ser um cavalheiro leal e fiel, porque “a honra é a geração” e seu pai foi escravizado, fazendo dele um mestiço, herdeiro de uma nódoa impossível de ser apagada. Rafael conhece qual é o seu lugar, por isso é digno de respeito.

³ A peça apresenta a história do amor entre Luísa e Aires, casal que terá de enfrentar o pai do jovem, pois Luísa é filha de um ex-escravo, e Aires pertence a uma família nobre portuguesa. Rafael, irmão de Luísa, está disposto a apoiar o casal, mas desiste diante do protesto do pai de Aires, pois prefere manter sua honra. Aires e Luísa fogem. Na pousada onde estão, chega Liberato, escravizado que assassinou seu senhor, o pai de Aires, cuja morte permite a união do casal, então abençoada por Rafael.

Do mesmo modo age Joana, protagonista de *Mãe* (1859),⁴ de José de Alencar. A consciência de Joana sobre o lugar que ocupa e o valor de sua cor ficam claros no diálogo a seguir. Dr. Lima, recém-chegado de viagem, vai à casa de Jorge, onde conversa com Joana e lhe pergunta do filho. Ela pede ao amigo que não repita essa palavra para que não haja qualquer risco de o jovem descobrir a verdade.

JOANA – Meu senhor... Eu já lhe disse!... *E não cuide que por ter esta cor não hei de cumprir...* No dia em que ele souber que eu sou... que eu sou... Nesse dia Joana vai rezar ao céu por seu nhonhô. [...] (ALENCAR, 1977, v. 2, p. 272, grifo meu).

Apesar da amizade entre Dr. Lima e Joana, ela o chama de “meu senhor”, como faz ao se dirigir a Jorge. Isso acontece porque todo branco era senhor, e se agisse de modo diferente, Joana não seria a escrava sabedora do seu lugar e que jamais ousaria ultrapassá-lo. Observe-se ainda que a cor novamente é índice negativo, pois Joana manterá a palavra *apesar* da cor, ratificando a associação entre a cor preta e a fraqueza de caráter, já que o negro não era considerado capaz de cumprir uma promessa.

Joana, como Rafael, sabe o lugar que lhe cabe no mundo e por isso não assume a maternidade de Jorge, pois uma escrava não pode ser mãe de um senhor. Paradoxalmente, é ao abrir mão do seu lugar de mãe que Joana cumpre seu papel, alcançando a imagem ideal construída pelo autor, que via na maternidade a mais perfeita realização da imagem feminina. Basta ver a dedicatória da peça: Alencar dedica a peça a sua mãe, D. Ana J. de Alencar. “[...] se há diamante inalterável é o coração materno, que mais brilha quanto mais espessa é a treva. Rainha ou escrava, a mãe é sempre mãe” (ALENCAR, 1977, v. 2, [s.p.]). Embranquecida, Joana não é escrava, é mãe.

⁴ A heroína do drama é escrava de Jorge. A história tem início quando o jovem fica sabendo que seu futuro genro pensa em cometer suicídio porque não pode pagar as dívidas que contraiu. A fim de conseguir o dinheiro, ele recorre ao amigo, Dr. Lima, mas como este não consegue a quantia a tempo, Jorge, contra sua vontade e sem saber que negociava a própria mãe, negocia Joana, a quem havia acabado de alforriar. A transação poderia ser desfeita no dia seguinte, assim que Dr. Lima trouxesse o dinheiro. O segredo lhe é revelado por Dr. Lima. Gomes, pai de Elisa, proíbe o casamento de sua filha com Jorge porque ele é filho de uma escrava. Jorge vai procurar a mãe. Joana, ao saber que o filho descobriu o segredo, toma veneno, cumprindo a promessa anunciada no início da peça.

Os sacrifícios de Joana fazem dela uma heroína, porque, além do amor extremo dedicado ao filho, também salva a vida de um homem considerado honrado (Gomes), como Carlota, em *Gonzaga*. Cada atitude de Joana a engrandece, do mesmo modo que as ações de Jorge só contribuem para fazer dele um jovem honesto e íntegro, dotado dos atributos necessários a um herói do teatro de então. De alguma forma, essa espécie de gradação que embranquece Joana culminará com a morte dela. Ela não se torna branca, porque isso é, de fato, impossível, então, “desaparece” através da morte digna de uma verdadeira mãe, tornando-se uma heroína embranquecida. Saber quem é e manter-se no “seu lugar” é fundamental para o negro.

Calabar (1858),⁵ de Agrário de Meneses, é outra peça romântica em que a cor negra é associada ao mal.

Toldei c’o bafo impuro dos meus feitos
O brilho desse quadro, que esboçaste!
Empanei-te o porvir, tingi-lhe as cores
Da *negra cor de um crime abominável!*
O coração, cortei-o em mil pedaços,
Cortando em flor as tuas esperanças!...
Teus sonhos de mulher, puros e castos,
Mudei num longo e férreo pesadelo,
Qual nunca foi o sono do jazigo!...
Teus dias de inocência, *enegreci-os*,
Tornei-os para sempre em noite escura,
Em trevas sepulcrais!... Porém, piedade!...
Piedade, Argentina!... (MENESES, 2006,
p. 181-182, grifos meus).

⁵ A peça retoma o evento histórico em que o oficial do Exército brasileiro decide lutar ao lado dos holandeses durante a ocupação de Pernambuco, no século XVII. Diferentemente da história, o protagonista de Agrário de Meneses decide lutar ao lado dos holandeses depois de sofrer uma desilusão amorosa. Calabar apaixonou-se por Argentina, jovem que está sob seus cuidados desde que o pai, Jaguarari, foi dado como morto. Argentina ama o oficial português Faro, com quem decide fugir. Inconformado, Calabar decide lutar contra os portugueses. Durante a fuga, Argentina e Faro são capturados pelos holandeses; o moço leva um tiro, Argentina é presa e acredita que seu noivo está morto. Calabar consegue libertá-la, leva-a para casa e a violenta. A jovem reencontra Faro, que havia sido salvo, e conta sua “desonra”; Calabar chega e mata Faro. Argentina reencontra o pai, que havia retornado, e conta-lhe sua “desgraça”. O protagonista é condenado à morte por crime de traição à pátria. Antes de ser conduzido à forca pede perdão a Deus, a Jaguarari e a Argentina e morre perdoado.

Ao declarar seus crimes, Calabar, do mesmo modo que Silvério, em *Gonzaga*, relaciona a cor negra ao pecado. A diferença aqui é um contraste estabelecido com o significado do nome “Argentina”, que acentua a cor branca da personagem, embora ela fosse índia: “este nome que já ocorre em documento de 1067, é interpretado como ‘a que possui a brancura da prata’, ou ‘branca como prata’. Parece que modernamente o nome do país da América do Sul reviveu o nome da mulher” (AZEVEDO, 1993, p. 13). Trata-se de reforçar a oposição entre a pureza de Argentina (uma índia “branca como a prata”) e o pecado de Calabar, mulato cuja pele traz a cor do pecado, também diretamente associado à cor negra. Em oposição, a cor branca parece terminantemente associada à positividade. Nesse sentido, é válido lembrar que em inglês existe a mentira branca, *white lie*, a “mentira cortês”, “com branco, tudo se torna positivo” (HELLER, 2013, p. 158). Se o preto é a cor da sujeira, o branco é a da limpeza (HELLER, 2013, p. 163). O escravizado não embranquecido continua negro e não tem lugar na sociedade. Para ilustrar o que estou dizendo, lembro de *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar. Nessa peça a ação gira em torno das intrigas armadas pelo “moleque” Pedro, a fim de alcançar o objetivo de sua vida: ser cocheiro de major, provavelmente o posto máximo a que um escravizado poderia aspirar. As confusões provocadas pelo menino inserem-no na antiga tradição teatral, aproximando-o do arlequim, do intrigante. No final da peça, quando o jovem Eduardo, dono de Pedro, descobre todas as armações do garoto, ele o perdoa, liberta e expulsa de sua casa, como forma de puni-lo pelos danos que causou.⁶ Pedro era um “demônio”, um escravizado cujo comportamento, diferentemente do de Joana, Carlota e Luís, não passou pelo embranquecimento enobrecedor. Curiosamente, podemos aqui falar de outro embranquecimento: a assimilação dos piores traços da sociedade ali retratada. O comportamento de Pedro é regido por ambição, desejo de

⁶ EDUARDO — [...] todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no fato primeiro, que é a causa de tudo isto. O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto de amizade. Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (A PEDRO) Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (PEDRO beija-lhe a mão)” (ALENCAR, 1977, v. 2, p. 97-98).

status, aparência. Sua moral não estava dentro dos padrões norteadores dos motivos para a concessão do perdão. Apesar de considerado “inocente porque não tem imputação” (ALENCAR, 1977, v. 2, p. 97), foi expulso, ratificando a necessidade de seguir o código de comportamento exigido pelo branco, porque fora disso não havia salvação. Pedro não é apenas um escravo, é um demônio. Veja-se aí a diferença entre ele e Joana, a outra protagonista negra de Alencar.

Outro escravizado não embranquecido é Liberato, de *Sangue limpo*, espécie de *deus ex machina* que mata D. José, afastando o empecilho para a união de Aires e Luísa. Como uma “aparição” que surge só para resolver o problema dos protagonistas, esse personagem tem importância para a análise aqui desenvolvida. Antes de cometer suicídio, Liberato conta sua história, descrevendo, ironicamente, os ex-senhores. O primeiro senhor dava esmolas, mas o deixava passar fome. A ex-senhora, uma figura angelical, mas cruel no tratamento para com os escravizados. Ele fala da realidade insuportável que vive e, diferentemente de Joana ou Carlota, quando denunciado, não se mata porque perderá a honra ou porque impede a vida digna de alguém: ele *escolhe* morrer porque prefere a liberdade. Ao ter sua prisão decretada, ele diz:

LIBERATO – Preso... entrar na cadeia... forca depois... Não, caminho é comprido... quero outro mais curto. (desembainha a faca)

O CABO – Não se entrega?... Cheguem, amigos... agarrem-no, e se resistir.

LIBERATO – Espera, branco. Vê esta faca? ainda tem sangue... mas preto não quer mais defender a vida. Fui eu que matei senhor D. José, e o meu nome é... Liberato. (fere-se e cai morto. Horror nos soldados)

O CABO – Oh! diabo! Quem esperava por esta brincadeira? Que pressa teve ele!

UM SOLDADO – Poupou uma corda à Justiça.

O CABO – E talvez alguns arranhões à tua pele. A diligência está feita. Ponham-se em marcha. (vai a sair; Brás corre a detê-lo)

BRÁS – Agora não pode ser. (baixo a Brás) Não vês que somos cinco? Espera, meu rapaz: eu volto logo... só. (alto) Vamos gente. *Arrastem isso*. (sai com os soldados, levando o cadáver) (EIRÓ, 2006, p. 414-416, grifo meu).

Se o escravizado doméstico consegue, às vezes, algum espaço, aquele que vive na senzala não tem lugar na sociedade. Liberato representa o escravo perigoso, traidor, não subserviente que, por isso, não pode continuar vivo e cujo suicídio é tratado na cena como algo sem qualquer importância, fato intensificado quando Brás se refere ao cadáver como “isso”, uma coisa qualquer que deve ser arrastada.

Tudo isso nos mostra que, entre os autores aqui observados, Paulo Eiró apresenta uma discussão mais profícua ao estender o debate para a situação do mestiço, o que nos faz retomar a obra de Florestan Fernandes, *A integração do negro na sociedade de classes*, em que lemos:

No passado, o conflito insanável entre os fundamentos jurídicos da escravidão e os mores cristãos não obsteu que se tratasse o escravo como coisa e, ao mesmo tempo, se pintasse a sua condição como se fosse “humana”. No presente, o contraste entre a ordem jurídica e a situação real da “população de cor” também não obstruiria uma representação ilusória, que iria conferir à cidade de São Paulo o caráter lisonjeiro de paradigma de democracia racial. [...]. Infelizmente, como no passado a igualdade perante Deus não proscrevia a escravidão, no presente, a igualdade perante a Lei só iria fortalecer a hegemonia do “homem branco” (FERNANDES, 1965, v. 1, p. 198).

4 Considerações finais

Como vimos, o escravizado da senzala não aparece em cena senão como um ser, utilizando a expressão de Frantz Fanon, a meio caminho entre o macaco e o homem. No palco, estão principalmente os escravos domésticos, portadores de valores cristãos, seguidores da tríade hegeliana que une honra, amor e fidelidade, e que, obrigados a abandonar a origem africana, tornam-se embranquecidos, assumindo a única forma de aparecerem em cena de modo positivo. O comportamento que apresentam, visto em relação às classes sociais, reproduz no teatro uma idealização verificada na sociedade, em que, de acordo com Flora Süssekind, pauta-se o vínculo entre a figura do escravizado e o espaço doméstico num jogo ficcional em que os indivíduos são representados “como se fossem”, ou seja, o escravo é “como se fosse da família”, construindo-se desse modo uma representação que afastava de cena

“tudo o que não coubesse numa mesa ou num salão familiar. Como o trabalho e o chicote, por exemplo” (SÜSSEKIND, 1982, p. 55). Assim, a escrava Joana é “como se fosse” da família, mas não é, porque pôde ser negociada para saldar a dívida de um homem branco. Cora, Luís e Carlota são escravos embranquecidos e puderam ser heróis, mas os personagens que poderiam se aproximar do escravo real, como Paulo – aquele que traz o corpo de Carlota e que, provavelmente, está na senzala –, que nada fala, e Liberato não têm lugar. Este, outro escravizado não embranquecido, defende-se assassinando o senhor cruel, mas isso não despertou qualquer piedade. Diante da iminência de uma nova prisão, preferiu morrer, porém não se tornou um herói que defendia seu direito à liberdade, pois esse não era reconhecido como um direito do escravizado.

Calabar não era escravizado, mas era um criminoso. Nesse caso, o lugar de herói passou a ser de Jaguarari. Desse modo, Agrário de Meneses caminhou pela mesma trilha de Gonçalves Dias e José de Alencar quando elegeram o índio como legítimo representante dos valores medievais e, por isso, um herói brasileiro mais adequado ao que se buscava na época. Ou seja, novamente a presença do negro em nossa formação é ocultada, destacando-se o índio como herói.

Assim, o teatro, espaço considerado como lugar da verdade e espelho da sociedade,⁷ apresenta o negro ou como uma espécie de animal – como os escravos de Silvério – ou “como se fosse branco”, caso de Luís, Carlota e Joana. Essas representações mostram que mesmo o teatro romântico não valorizou o sujeito negro como tal. Mesmo o autor romântico abolicionista por excelência precisou embranquecer seus personagens para colocá-los em cena. Na verdade, Castro Alves põe em cena o escravo dos seus poemas, idealizando-o para que coubesse no lugar de mártir e também no palco, lugar “sagrado” e veículo considerado ideal para os valores e as ideias que se pretendia divulgar. Por conta disso, comportamentos terminam por “mudar de lugar”, adequando-se às necessidades da cena em determinado momento, dando-nos a sensação de que, citando a expressão de Roberto Schwarz, “as ideias estão fora de lugar”. Aqui, as relações não passam pelo disfarce do favor; a sujeição ao

⁷ Machado de Assis afirmava: “na imprensa e na tribuna a verdade que se quer proclamar é discutida, analisada, e torcida nos cálculos da lógica; *no teatro* há um processo mais simples e mais ampliado; *a verdade aparece nua, sem demonstração, sem análise*” (ASSIS, 1953, p. 19, grifos meus).

senhor passa pelo mascaramento proporcionado pela retórica da cavalaria cortesã adotada pelo escravo, que só assim pode aparecer em cena.

De acordo com Eva Heller, em seu já citado estudo, a cor preta está associada principalmente a aspectos negativos da vida, como o fato de que as coisas proibidas, feitas em segredo, “são pretas”. Exemplo disso, segundo a autora, é o fato de o trabalho ilegal na Alemanha ser chamado de “trabalho negro”, assim como o “comércio negro” é o comércio ilegal e o “dinheiro negro” é o dinheiro não declarado. Lá, ela escreve, existem “os ouvintes espectadores e viajantes ‘negros’ – são aqueles que não pagam pelos respectivos ingressos” (HELLER, 2013, p. 145).

Mas essa cor tão associada ao negativo traz algumas marcas de nobreza que nunca são relacionadas ao indivíduo de pele negra. Nesse sentido, a autora afirma, por exemplo, que os objetos de luxo são pretos, pois “a renúncia às cores permite que o luxo se manifeste por si só”. Além disso, ela diz, “o preto é a cor com que mais se evidencia a renúncia ao colorido”, o que faz dele “a mais nobre das cores” (HELLER, 2013, p. 150). Ela lembra que para algumas lutas marciais a cor preta representa a soma de todas as cores, assim, a conquista da faixa preta significa alcançar o mais alto grau, estando ligada, portanto, à conquista do poder. No entanto, as marcas positivas dessa cor não se estendem ao negro. Por exemplo, o fato de o preto ser considerado a cor do luxo não faz imaginar que um negro seja rico; outro exemplo claro disso é o fato de Barack Obama ter sido o presidente da nação reconhecida como a mais poderosa do mundo e, apesar disso, sua esposa Michelle Obama, então primeira-dama do país, conta ter sido confundida com uma vendedora enquanto fazia compras.⁸

A ideia de que há coisas de brancos e coisas de negros ainda está arraigada na sociedade. A título de ilustração, lembremos o caso da tenista estadunidense, atual campeã do Aberto de Wimbledon, Serena Williams. Em uma entrevista, ela contou que sempre destacam sua força física de campeã, anulando o teor cerebral do seu jogo.⁹ Ora, só força não vence a quantidade de campeonatos que Serena Williams venceu. Mas

⁸ Cf. “Obama revela que já foi confundido com manobrista em porta de restaurante”, *Folha de S.Paulo*, 17 dez. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/UeJK82>>. Acesso em: 13 jul. 2015.

⁹ “Uma vez eu disse que sou a 8 vezes ganhadora do *Grand Slam* mais subestimada do mundo. Cada artigo que eu leio diz que dominei minhas adversárias, mas eles nem fazem ideia do quão forte eu posso bater [na bola] e eu sei que não estou batendo com toda minha força. E tênis não é só força bruta, é sobre estratégia, é fazer o seu adversário se mexer de uma forma que ele perca o tempo da bola, que ele perca a jogada. E eu nunca ganho esse crédito mental. É bem frustrante”. Cf. GUSMÃO, Liliane. Serena Williams

para explicar o sucesso do negro cria-se a resposta da força, ou seja, ela vence porque é forte, pois a inteligência é atributo do branco, algo que mesmo um negro rico, campeão, não pode alcançar.

Parece não haver saída, pois não é possível ser negro, já que se trata de um sinônimo de inferioridade. A verdade é, como explicou Florestan Fernandes, que o processo de integração do negro na sociedade de classes não procurou sequer sustentar uma condição desigual de competição entre brancos e negros, mas sim eliminá-la totalmente (FERNANDES, 1965, v. 1, p. 18), de modo que o branco sempre vença.

Quando se diz que “todo camburão tem um pouco de navio negreiro”, isso significa que atualmente, apesar dos pequenos avanços, os aspectos utilizados para justificar a escravidão ainda pairam sobre o indivíduo negro, caracterizando-o como incapaz intelectualmente, feio, criminoso ou qualquer coisa que o coloque “no lugar dele”.

Para Denilson Oliveira e Gabriel Abayomi, nortes da minha vida.

Referências

ALCORÃO sagrado. São Paulo: Publifolha, 2010.

ALENCAR, José de. A comédia brasileira. In: ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. Apresentação e estabelecimento de texto de João Roberto Faria. São Paulo: Editora Unicamp, 2003. p. 27-36.

ALENCAR, José de. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. 2 v.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

ALVES, Antonio de Castro. *Gonzaga ou a revolução de Minas*. In: ALVES, Antonio de Castro. *Obra completa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 579-661.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1992. p. 19-52.

explica alguns aspectos de como o racismo funciona. *Blogueiras Negras*, 10 jul. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/mJWJKQ>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Idéias sobre o teatro. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1953. p. 9-24.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. O teatro nacional. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1953. p. 187-206.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites. Século XIX*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

AZEVEDO, Elizabeth R. (Org.). *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AZEVEDO, Elizabeth R. *Um palco sob as arcadas: o teatro dos estudantes de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, no século XIX*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2000.

AZEVEDO, Sebastião Laercio de. *Dicionário de nomes de Pessoas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

EIRÓ, Paulo. *Sangue limpo*. In: AZEVEDO, Elizabeth R. (Org.). *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 305-424.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus, 1965. 2 v.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética II*. São Paulo: Edusp, 2000.

HOFBAUER, Andreas. *Uma história do branqueamento ou o negro em questão*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MENESES, Agrário de. *Calabar*. In: AZEVEDO, Elizabeth R. (Org.). *Antologia do teatro romântico*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 3-186.

ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *O negro como arlequim: teatro & discriminação*. Rio de Janeiro: Achiamé; Socii, 1982.

TEMPLADO, José García. *El teatro romântico*. Madrid: Anaya, 1991.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *O teatro e a angústia dos homens*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

Apontamentos e reflexões sobre as relações entre teatro no Brasil e diversidade sexual

Notes and reflections on the relationship between theater in Brazil and sexual diversity

Alberto Ferreira da Rocha Junior (Alberto Tibaji)

Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, Minas Gerais / Brasil

tibaji.alberto@gmail.com

Resumo: Este artigo trata das complexas relações entre diversidade sexual e teatro no Brasil. Alguns textos e espetáculos são tomados como exemplos metonímicos das dificuldades de se pensar criticamente sobre as referidas questões: *O patinho torto*, de Coelho Neto, espetáculos do grupo Dzi Croquettes e de modo mais conciso são discutidas algumas peças de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Jô Bilac e Silvero Pereira. A complexidade da discussão reside sobretudo na dificuldade de evitar a tentativa de classificação de textos dentro da esfera LGBTQ, a confusão entre gênero e orientação sexual, a padronização das personagens e da estética queer.

Palavras-chave: teatro brasileiro; diversidade sexual; *O patinho torto*; Dzi Croquettes.

Abstract: This article deals with the complex relationships between sexual diversity and theater in Brazil. Some texts and performances are taken as metonymic examples of the difficulties of thinking critically about this issue. Coelho Neto's *O patinho torto* and performances by the group Dzi Croquettes, as well as some plays by Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Jô Bilac and Silvero Pereira are discussed here, though in a rather concise way. The complexity of the discussion lies above

all on the difficulty of avoiding the attempt to classify texts within the LGBTQ sphere, the confusion between gender and sexual orientation, and the standardization of characters and queer aesthetics.

Keywords: Brazilian theatre; sexual diversity; *O patinho torto*; Dzi Croquettes.

Recebido em: 12 de março de 2017.

Aprovado em: 9 de junho de 2017.

1 Introdução

O teatro é visto com certa frequência como uma espécie de refúgio que abriga a diversidade sexual¹: seja na dramaturgia, com personagens que podem explícita ou implicitamente manifestar seus desejos homoeróticos, seja na vida pessoal das trabalhadoras e dos trabalhadores da cena teatral. Em volume bastante conhecido acerca do referido tema, Alisa Solomon e Framji Minwalla chegam a declarar que

The queerest art procura olhar primeiramente para o cânone clássico, começando com peças de Alisa Solomon e Laurence Senelick, que saltam em termos geográficos e temporais para perguntar de diferentes perspectivas sobre o teatro como uma forma que há muito tempo foi associada a sexualidades dissidentes e vice-versa. Como Senelick coloca, “o teatro é mais teatro quanto mais *queer* ele for” (SOLOMON; MINWALLA, 2002, p. X, tradução nossa).

Para iniciar nossa reflexão, queremos discutir a peça *O patinho torto*, de Coelho Neto, como exemplo da dificuldade de abordar a complexidade das relações entre diversidade sexual e teatro no Brasil. A peça, provavelmente escrita por volta de 1917, só é editada em livro em 1924, e, apesar de alguns anúncios noticiando sua estreia em 1918 e na

¹ Entendemos aqui a questão da diversidade sexual num escopo bastante amplo, que abarca tanto as diversas orientações sexuais quanto a diversidade de gênero, no sentido das identidades masculinas, femininas, não binárias, etc. e de suas expressões.

década de 1920, só vem a ser encenada em 1964 (cf. BRAGA, 1998, p. 23).² Ao comentar o enredo da peça, Sábado Magaldi (1997, p. 176) afirma que

O patinho torto (em três atos), que dá título geral ao livro, talvez seja a [peça] mais fraca. Baseou-se numa notícia de jornal, publicada em Belo Horizonte. Um atestado médico, passado pelo Dr. David Rabello em 8 de novembro de 1917, dá conta de que Emília Soares é homem. “Le vrai peut quelques fois n’être pas vraisemblable”, epígrafe tirada de Boileau, forneceria a justificação intelectual do entrecho.

O modo sucinto como nosso crítico aborda o enredo não nos dá muitas pistas sobre o fato motivador da comédia de Coelho Neto. Bem mais recente do que o nosso incontornável *Panorama do teatro brasileiro*, Marta Moraes da Costa (2012), em texto publicado no livro intitulado *História do teatro brasileiro*, dirigido por João Roberto Faria, afirma:

No teatro, a obra de Coelho Neto apoia-se na observação do real, demonstrada pela presença corajosa de assuntos polêmicos, resultantes de mudanças sociais ainda incipientes, mas já flagradas pelo dramaturgo. Assim acontece em especial com as comédias, como a mudança de sexo de Eufêmia em *O patinho torto* (COSTA, 2012, p. 341).

Novamente aqui temos em linhas gerais a ideia de que a peça trata da mudança de sexo de uma mulher que, após intervenção cirúrgica, teria se tornado homem, assunto inspirado em fato real acontecido no início do século XX. Newton Moreno (2002), em brevíssimo comentário acerca do texto de Coelho Neto, apresenta de modo bastante questionável o tema da peça, desta feita comparando-a a uma obra de Qorpo Santo:

No Brasil, Qorpo Santo em *A separação de dois esposos*, e Coelho Neto em *Os mistérios do sexo* ou *O patinho*

² Coelho Neto publicou a peça *O patinho torto* no jornal *A Política*, do seguinte modo: o Ato I em 15 de novembro de 1918; o Ato II em 22 de novembro de 1918; o Ato III em 23 de novembro de 1918. O jornal *A Rua* noticiou, em 20 de agosto de 1918, uma possível montagem da peça ainda em 1918, pelo Sr. [Leopoldo] Fróes, mas não há indícios de que ela tenha ocorrido. *A Rua* ainda noticiou, em 16 de outubro de 1918, que Coelho Neto programava a publicação de suas comédias e farsas para 1920 ou 1921, pela Editora Chardron, do Porto, porém, de fato, só foram publicadas em 1924.

torto são exemplos da primeira metade do século [sic] que retratam de modo irreverente personagens gays. Não se tratam de peças que discutam exatamente o homoerotismo (MORENO, 2002, p. 311).³

Como veremos adiante, a peça de Coelho Neto não possui um personagem gay!

Nem mesmo na “Apresentação” do volume publicado pela Funarte, Cláudia Braga (1998), que realizou a seleção e estabeleceu os textos dramáticos de Coelho Neto, consegue compreender o sentido do texto: “Crítica velada ao feminismo? Insinuação de homossexualismo [sic] feminino? Não se sabe. A ambiguidade do texto deixa as perguntas sem resposta. O fato é que, seja lá o que for, foi tratado com a mais absoluta imparcialidade por parte do autor” (BRAGA, 1998, p. 23). Causa espécie que a estudiosa possa afirmar a imparcialidade de Coelho Neto, ainda que não saiba do que o texto trata. Em sua “Apresentação”, Braga (1998, p. 23) afirma que o dramaturgo teria partido de notícia de jornal publicada em novembro de 1917 e que teria tomado como referência o conto infantil *O patinho feio*.

A notícia a que se refere Braga é certamente a que foi publicada no dia 16 de outubro de 1917, na primeira página da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. Em letras bastante destacadas diz em sua chamada: “As surpresas da vida. Emília é homem! Era normalista em Belo Horizonte. Hoje é rapaz e chama-se David. Entrevista com o novo Fregoli”.⁴ Segue, então, matéria razoavelmente extensa em que o jornal apresenta o

³ Aqui faz-se necessário lembrar que a peça de Qorpo Santo é de 1866 e que este faleceu em 1883, não sendo, pois, um autor da primeira metade do século XX.

⁴ A referência ao ator italiano Leopoldo Fregoli (1867-1936) é extremamente pertinente e importante, e mereceria uma nota mais extensa. Fregoli tornou-se mundialmente famoso por sua agilidade na arte do travestimento. Veio ao Brasil em 1895 e provocou comentários os mais interessantes na imprensa da época: “[o] que há talvez de mais notável no Sr. Fregoli é a rapidez elétrica de suas transformações. Mal desaparece por uma porta, vestido de homem, e ei-lo que reaparece por outra disfarçado de mulher, com todos os seus atributos” (FREGOLI, 1895, p. 2). Uma cena bastante comentada é um duo entre um homem e uma mulher em que se comenta a habilidade vocal do ator: “[a] sua garganta hermafrodita chega a reproduzir em cena longos e agradáveis duetos entre um barítono e uma soprano, voltando ora as costas ao público, reproduzindo um tipo masculino, ora a frente, representando um tipo de freira ou coisa que o valha” (O EXCÊNTRICO..., 1895, p. 2).

ocorrido. Emília Soares, moradora da cidade de Belo Horizonte, convence o pai a levá-la ao médico, exigindo que fosse o Dr. David Correa Rabello. O médico, depois de examinar a paciente na casa desta, solicita vê-la no consultório. Terminada a consulta, o pai teria perguntado: “Então, doutor, que tem a minha filha?”. Ao que o médico teria respondido: “Filha, Sr. Soares? O senhor tem aqui um filho e do bom!”. Diante do espanto do pai, o doutor pontificou: “É o que lhe digo. Emília é... homem! Não tenho a menor dúvida. É um caso de hipospadia. Não é um hermafrodita porque o hermafroditismo verdadeiro não existe” (AS SURPRESAS..., 1917, p. 1). O caso é também narrado por Humberto Werneck (1997, p. 34):

Emília (“feia até como homem”, evoca um contemporâneo), que na comédia de Coelho Neto se chamou Eufêmia, passou por três operações, ao cabo das quais, havia quem contasse em Belo Horizonte, teria selado a transformação jogando ao mar as tranças de colegial. Casou-se com Rufina, colega de Escola Normal por quem se apaixonara ainda mulher – e a história só não recebeu fecho de ouro porque (ao contrário do que conta Pedro Nava em suas memórias) o casal não teve filhos.

Em artigo bastante detalhado, Luiz Morando (2012) discute o ocorrido a partir da leitura de fontes importantes: alguns jornais de Belo Horizonte no período que vai de 1917 a 1939; a tese apresentada pelo Dr. David Rabello no concurso para professor substituto de Medicina (na qual narra detalhadamente, com autorização do já David Soares, o caso em questão) e o livro do cronista Djalma Andrade, intitulado *Cartuchos de festim* e publicado sob o pseudônimo de Guilherme Tell. No artigo, Morando explicita a recorrência com que o caso aparece na imprensa mineira até o final da década de 1930, e conclui: “Na pequena capital mineira de então, David Soares encarnava o mito do indivíduo que, ao passar sob o arco-íris, tinha seu sexo alterado, confrontando a fixidez biológica e científica do binarismo sexual” (MORANDO, 2012, p. 152).

O artigo de Morando é também interessante por uma longa narração apresentada na tese do Dr. Rabello, do dia em que Emília Soares apresentou-se em seu consultório. Depois de uma longa descrição física, em que o médico apresenta características anatômicas consideradas masculinas, afirma que Emília Soares, “em trajes femininos, dá logo a ideia de estar em *travesti*; a *toilette* muito pouco cuidada. A blusa cai-

lhe simplesmente sobre o peito inteiramente chato e as saias fogem-lhe sobre as ancas sem nenhum apoio” (RABELLO *apud* MORANDO, 2012, p. 8). Da descrição anatômica o médico passa para uma descrição de certos comportamentos e interesses que à época eram classificados como masculinos: “[d]esde criança revelou inclinações masculinas acentuadas, preferindo sempre caçar pássaros, trepar às árvores, preferindo pequenas espingardas e pequenos instrumentos a bonecas” (RABELLO *apud* MORANDO, 2012, p. 155). Há, no caso de *O patinho torto*, uma fluidez de fronteiras, não apenas em relação ao gênero da figura de Emília/Eufêmia, mas também em relação aos fatos e à ficção.

2 *O patinho torto*

A peça de Coelho Neto (1998) possui três atos e seu enredo está centrado na figura de Eufêmia,⁵ noiva de um rapaz de apelido Bibi, e filha de Custódia. Apesar de aparecer apenas na cena IV do ato I, Eufêmia já nos é apresentada anteriormente pela voz das outras personagens. Podemos destacar um diálogo entre Custódia, mãe de Eufêmia, e Clemente, pai de Bibi, em que este aceita a paixão de Eufêmia pelo futebol, enquanto aquela defende a mulher que cuida da casa e sabe pregar um botão nas ceroulas de seu marido. Contudo, mais adiante, quando Eufêmia entra em cena, Clemente, assustado diante dos hábitos da moça, defende o modo tradicional de comportamento da mulher. Eufêmia fuma, exhibe um corte à navalha no queixo (o que nos faz supor que ela fizera a barba), sonha em se alistar e lutar na guerra e afirma ter voz de barítono. A isso Clemente responde com um “[n]ão queiras contrariar a natureza. Essas coisas não são para o teu sexo” (COELHO NETO, 1998, p. 339). Eufêmia, então, recebe um médico em casa para consulta, porém pede que a consulta seja em particular. Assim, acaba indo à Casa de Saúde com o Dr. Patureba perto do fim do primeiro ato. Bibi recebe, então, um telefonema de seu pai, comunicando-lhe que Eufêmia é homem e solicitando-lhe um terno para que Eufêmia volte

⁵ O nome escolhido para a personagem é bastante sugestivo. Em primeiro lugar, porque sua sonoridade está próxima de “Eu fêmea”, caracterizando-se como uma ironia do autor, já que Eufêmia percebe-se como homem/macho, e não como mulher/fêmea. Curiosamente, em grego “*eufemia*” significa palavra de bom agouro, o que pode ser visto seja como uma ironia, seja como um anúncio de possibilidades de mudanças sociais.

para casa. Depois de sua volta, a situação complica-se: Custódia não consegue aceitar que a filha agora é filho; Iracema não consegue aceitar que sua amiga íntima agora é um homem que conhece todos os seus segredos; e Clemente desespera-se pois Bibi não pode mais se casar com Eufêmia, porque ela agora é homem e porque Iracema e Eufêmia tinham tal intimidade que podem dar motivos a comentários maldosos dos conhecidos. Advém, então, um conflito bastante interessante no enredo da peça: Clemente, preocupado, exige que Eufêmia case-se com Iracema! Diante do inesperado, Eufêmia pede tempo para que possa se acostumar a sua nova situação – seu gênero desejado: “[e]u não tenho prática. Se ainda não me ajeito nas roupas quanto mais... Tenham paciência. Também não é assim. Não sou pau para toda obra” (p. 373). E usa uma imagem cômica: “[p]onham o melhor *goal-keeper* do mundo a jogar de *back* e hão de ver o fiasco” (p. 373). Como Clemente não consegue entender a imagem, Eufêmia diz que precisa de treino: “querem que eu jogue numa posição que não conheço” (p. 373). A confusão aumenta, porque em conversa particular com sua filha, Iracema, Clemente exige que ela se case com Eufêmia, ao que Iracema responde: “*com sinais de assombro*: Com sinhá? Papai está louco!? Casar-me com sinhá! (*Desata a rir*)” (p. 376). Iracema não aceita a exigência do pai, porque crê que Eufêmia é mulher. Clemente, então, termina por inventar uma história, dizendo que Custódia havia criado Eufêmia como mulher, sabendo que ela era homem. A confusão vai aumentando, e Clemente vai criando cada vez mais histórias para convencer a filha de que precisa se casar com Eufêmia. O auge da confusão acontece na cena VII do terceiro e último ato da peça, a cena mais longa de toda a comédia, em termos textuais. A comicidade da cena surge a partir da rigidez de Clemente, que, em sua inflexibilidade, chega a afirmar para Iracema: “Sinhá é o marido que te convém” (p. 379), ou, na cena seguinte: “[q]uem diria que vocês duas, brincando de comadres, com bonecas, ainda haviam de acabar marido e mulher!” (p. 381). Para complicar mais a situação, logo em seguida, Eufêmia volta ao palco no início da cena IX do terceiro ato. Eis as indicações do dramaturgo: “*Eufêmia entra pela direita vestindo peignoir branco e fumando a grandes baforadas. Assombro de todos*” (p. 381). Instala-se uma confusão e segue-se um diálogo bastante importante:

Custódia, *enlevada*: Ficas tão bem assim, minha filha! Eu acho até que não te debes vestir de outra maneira, em casa pelo menos. Na rua, enfim... vá lá, mas aqui...

Eufêmia: Não, mamãe. O passado, passado. Não quero guardar lembrança do tempo horrível que vivi no outro sexo. *Homo sum!*

Clemente: De acordo. Posições definidas. É preciso firmar-se em um sexo, mas de uma vez. Saias de manhã, calças à noite, não! Não serve. A gente precisa saber com quem vive (p. 381).

Portanto, a mãe, que dava a entender que tinha uma grande dificuldade para aceitar a decisão de Eufêmia, agora concorda com a possibilidade de Eufêmia manter-se em dois gêneros: publicamente Eufêmia poderia vestir-se e agir como homem, mas na intimidade familiar deveria vestir-se como mulher. Clemente, no entanto, pede uma definição: se quiser ser mulher, seja mulher todo o tempo; se quiser ser homem, seja homem todo o tempo. O que se apresenta aqui é a necessidade de uma definição, o que certamente guiava as intervenções cirúrgicas e hormonais nos casos de pessoas intersexuais até bem recentemente. Mas não apenas isso: há algumas décadas, a própria homossexualidade era vista como o desejo de pertencer ao gênero considerado como oposto: a mulher homossexual teria o desejo de ser um homem, e o homem homossexual teria o desejo de ser mulher. O texto de Coelho Neto, entretanto, apresenta várias situações confusas em termos de sexualidade, produzindo comicidade. O Dr. Patureba, por exemplo, é uma personagem que produz pequenas confusões cômicas. Sua entrada, por si só, é no mínimo curiosa. O médico é extremamente míope, e já na sua chegada, ao ser apresentado a Eufêmia, aperta a mão de Bibi, o que já coloca em dúvida a validade do exame que ele fará. Donária, que trabalha na casa de Custódia, chega a afirmar: “[p]obrezinha de Nhá Eufêmia. Nas mãos daquele diabo que não enxerga” (p. 348). Segundo informação do próprio autor, o Dr. Patureba “[a]cavala dois pares de óculos no nariz e experimenta a vista. Não satisfeito, acrescenta um *pince-nez*” (p. 344). Ao examinar a língua de Eufêmia, diz: “[s]e a menina fosse homem, eu diria que fumava demais” (p. 344). Tendo decidido examinar Eufêmia na Casa de Saúde a sós, depois do protesto de Custódia, que não quer deixar sua filha ser examinada por um homem sem nenhuma outra companhia, o médico tenta tranquilizá-la:

Dr. Patureba, *formalizado*: Eu não sou um homem, minha senhora.

Custódia: O senhor?!

Clemente: Essa agora!...

Dr. Patureba: Eu sou médico, e o verdadeiro médico não tem sexo: é neutro (p. 345).

As insinuações e situações ambíguas em relação à sexualidade e ao gênero também contaminam outras personagens. Durante a discussão sobre a possibilidade de ser examinada a sós com o médico, Eufêmia destrata Bibi, o que leva Custódia a protestar: “[v]ocê também nem parece homem, Bibi” (p. 347). Com isso insinua-se uma espécie de inversão de papéis: sendo Eufêmia homem, talvez Bibi seja mulher. Ou mesmo uma insinuação de homossexualidade masculina. É Iracema, irmã de Bibi, quem diz: “porque os senhores faziam questão do casamento, fosse como fosse. Mas a Bibi eu disse. Se ele teima é porque quer” (p. 362). Ou então, quando Clemente exige que Iracema case-se com sinhá, conforme citamos anteriormente, insinuando-se a possibilidade de um casamento lésbico, já que mesmo que Eufêmia declare-se homem e tenha o laudo de um médico – extremamente míope, é verdade –, Clemente e Iracema ainda tratam Eufêmia no feminino.

Nem o texto dramaturgico nem os comentários produzidos sobre ele parecem abordar o fato ocorrido. Tudo indica, a partir do artigo de Morando, que se tratava de uma formação genital diferenciada daquelas às quais estamos acostumados e, portanto, de um caso de intersexualidade. A notícia de jornal de 1917 traz uma breve conversa com David, que explica que nascera com uma “anormalidade”, que um médico foi consultado e que afirmou “peremptoriamente” que a criança era do sexo feminino e que a “pequena anomalia desapareceria mais tarde” (AS SURPRESAS..., 1917, p. 1).⁶

⁶ Não vai com esse comentário nenhuma exigência de que na época a sociedade estivesse atenta para as especificidades do caso de David, pois incorreríamos em anacronismo: os estudos sobre intersexualidade eram ainda incipientes e socialmente o binarismo de gênero era mais hegemônico – se é que podemos fazer tal afirmação – do que no século XXI. A título de esclarecimento, sugiro a leitura de Anne Fausto-Sterling (1993).

A peça é encenada no Rio de Janeiro somente em 1964, pelo Grupo Decisão, e os comentários localizados na imprensa carioca destacam o fato de ter sido acrescentado um segundo título à peça:

Comemorando o centenário de Coelho Neto, o “Grupo Decisão” estará apresentando no Teatro Nacional de Comédia, a partir de 14 de julho, “O Patinho Torto”. Como o título poderia parecer de peça infantil, a moçada resolveu agregar um subtítulo e com o consentimento da família de Coelho Neto, sapecaram “Os mistérios do sexo”. A *première* será em benefício da “Casa da Mãe sem Lar”... (FLAGRANTES..., 1964, p. 1).

Também encontramos referências ao fato de a peça ter permanecido censurada durante algumas décadas:

A família de Coelho Neto foi homenageada ontem no Teatro Nacional de Comédia, durante a apresentação da peça “O Patinho Torto” ou “Mistérios do Sexo” que foi extraída de uma história escrita por ele, baseada num fato verídico ocorrido em 1917.

A história conta o caso de um rapaz que foi criado como moça, até os dezoito anos e que numa consulta feita a um médico descobriu que era realmente homem. É a primeira vez que a peça é levada ao teatro, pois estava censurada desde aquela época.

[...]

A censura da peça, naquela época, deve-se ao fato de haver o travesti em muitas cenas, coisa que era atacada em 1917 (HOMENAGEM..., 1964, p. 6).

A ideia do travestimento é o que ganha destaque enquanto estratégia para a produção de comicidade: “Grupo Decisão comemora o centenário de Coelho Neto apresentando Iracema de Alencar em “O Patinho Torto” (Mistérios do sexo). Censurada desde 1917 é a gargalhada excitante de 1964. Estória de Eufêmia: um travesti inconsciente [...]” (ANÚNCIO, 1964, p. 12). Para enfatizar isso, a personagem Eufêmia é desempenhada por um ator, Emílio di Biasi, pois geralmente é mais fácil rirmos da inversão de gênero quando um ator assume uma personagem feminina do que quando uma atriz assume uma personagem masculina. Podemos imaginar os efeitos cômicos iniciais de um ator vestindo roupas

femininas e falando de futebol, os efeitos cômicos no momento em que Eufêmia entra em cena fumando e usando um *peignoir* e a comicidade dos momentos em que Clemente tenta obrigar Eufêmia a se casar seja com Bibi, seja com Iracema:

Clemente: [...] Acabo de ajustar as bodas para daqui a um ano. Combinamos o seguinte: se as coisas se mantiverem no pé em que estão, sinhá casará com Iracema, se houver modificação...

Custódia: Não, compadre... Credo! Nem é bom pensar nisso.

Clemente: Estou formulando a hipótese. Com sua filha tudo é possível.

Bibi: Souvent femme varie.

Clemente: Nesse caso, casará com Bibi. Seja como for, por fás ou por nefas, de hoje a um ano far-se-á casamento; (À Iracema:) contigo ou (A Bibi:) contigo, conforme. (Solene:) E agora que são noivos, abracem-se. (Eufêmia que se acha entre Bibi e Iracema, é abraçada por ambos) (COELHO NETO, 1998, p. 383).

Enfim, ainda que por meio do texto teatral não se possa exatamente classificar a personagem Eufêmia como intersexual ou *cross-dresser*, ou determinar sua orientação sexual, fica-nos a ideia de alguém que, tendo sido criada como mulher, identifica-se com o gênero masculino e assim deseja ser tratado. Desse modo, essas fronteiras flutuantes em relação ao gênero e à sexualidade remetem-nos a outros casos de pessoas que se identificam com o gênero masculino, mas que em princípio seriam denominadas mulheres. Deixamos aqui, apenas a título de indicação, a história de James Allen (1787-1829), que viveu ao lado de sua esposa, Abigail Allen, por mais de 21 anos e trabalhou em funções destinadas a homens, e que no momento de sua morte, verificou-se que seu corpo era biologicamente constituído como um corpo de mulher (CLAYTON, 2004); ou então a história de Billy Tipton (1914-1989), pianista de jazz branco, casado várias vezes, com três filhos adotivos, revelando-se, depois de sua morte, que, no momento de seu nascimento, havia sido designado como mulher (LAGUARDIA, 2014).⁷

⁷ É importante mencionar aqui uma revista de ano intitulada *A mulher-homem*, de autoria de Valentim Magalhães e Filinto de Almeida, estreada em 1886, no Rio de

Se temos dificuldades de categorizar a personagem Eufêmia, o que, de modo algum, perturba-nos, mais importante é observarmos que algumas passagens do texto teatral relatam as dificuldades por que passam pessoas que não se reconhecem em relação ao sexo que lhes é atribuído no momento do nascimento. É assim quando Eufêmia, conversando com Iracema, sacode furiosamente seu vestido, afirmando: “[e]ste envelope não é o meu” (COELHO NETO, 1998, p. 342); ou quando, depois de cortar os cabelos, entra “*triunfante com uma trança na mão*” (p. 368) e afirma: “[d]e Sansão, a tesoura levou as forças; a mim, fê-las vir... (*Ufano:*) Agora, sim: sou gente! (*Sopesando as tranças:*) Não pesam tanto os grilhões a um galé como me pesava esta ignomínia. Vou lançá-la ao fogo!” (p. 369). É ainda que saibamos que estamos lidando com uma comédia, vale citar um trecho bastante dramático, em que Eufêmia, contando a história do que à época chamava-se patinho torto, narra para Bibi algumas das ofensas que lhe eram dirigidas:

Eufêmia: [...] Um dizia que eu era feito – ou feita – a machado; outro que não tinha gosto, que era abrutalhada, que estava muito boa para ir para a guerra responder ao 420 boche. Riam-se do meu buço. Achavam-me sem modos, e no Fluminense, quando eu torcia... não te digo nada!... Estive uma vez vai, não vai a quebrar a cara dum sujeito, um tal que espicha os olhos muito delambidos para as arquibancadas para ver...

Bibi: Sei: o homem das pernas.

Eufêmia: Sim. Bibi, a bruxa, a trouxa, o bacamarte... no outro sexo, era este seu criado. O *Patinho Torto*, cisne como tu, e formoso, porque, como homem, tem paciência, poucos me passarão a frente” (p. 365).

3 Dramaturgia, censura e diversidade sexual⁸

Janeiro, com músicas de Francisca Gonzaga, entre outros compositores. Em crítica assinada por Elói, o herói, pseudônimo de Artur Azevedo, lemos: “[a]ntes de mais nada, saibam que a mulher-homem é a Opinião Pública do Brasil, uma espécie de ser insexual [...]. O rei da Carapetônia, Carapetão não sei quantos, e sua esposa, a rainha Caraminhola, apaixonam-se ambos pela Opinião Pública; ele supõe que ela é mulher, ela está persuadida de que ele é homem, e nenhum sabe que ele-ela é comum de dois...” (AZEVEDO, 1886, p. 2). O papel da Opinião Pública era desempenhado pelo ator Vasques, muito conhecido por sua comicidade.

⁸ Ainda que esse item trace uma espécie de panorama com momentos significativos da história do espetáculo no Brasil relativos à questão da diversidade sexual, e que, portanto, não discuta em profundidade cada texto e cada espetáculo, acreditamos ser importante registrá-los e comentá-los, permitindo que novas discussões sobre a história

Ainda no início do século XX, no Brasil, não podemos deixar de citar *O rei da vela*, texto teatral de Oswald de Andrade, escrito provavelmente em 1933 e publicado pela primeira vez em 1937. Sobre isso vale ler texto de Sábato Magaldi (1995, p. 7) sobre o momento em que viu o espetáculo em 1967:

Eu só me dei conta, de fato, da total virulência antecipadora de *O rei da vela* quando Procópio Ferreira, em 1967, por ocasião da montagem do Teatro Oficina de São Paulo, justificou não ter interpretado o texto, na década de 30: como poderia tê-lo feito, se naquele momento a Censura impedia que se pronunciasse no palco a palavra “amante”?

Ora, ainda que a afirmação de Procópio seja vaga e exija uma investigação mais detalhada sobre a censura da época, não podemos deixar de mencionar este que foi um dos primeiros textos a apresentar explicitamente personagens relacionadas ao espaço LGBT: Heloísa de Lesbos, cujo nome dispensa maiores explicações; Joana (conhecida por João dos Divãs) e Totó Fruta-do-Conde, única personagem que é apresentada demonstrando interesse homossexual. A peça tem um tom eminentemente cômico e carnavalizado.⁹

Em seguida, não podemos deixar de mencionar alguns textos de Nelson Rodrigues, que, ainda que não apresentem uma discussão apropriada sobre a diversidade sexual, colocam em cena situações relativas ao tema. *Álbum de família*, por exemplo, escrita em 1945, censurada em 1946, liberada em 1965 e encenada em 1967, apresenta bem no início do texto uma cena de idílio amoroso entre Glória e Teresa,

do espetáculo no Brasil em sua relação com a diversidade sexual possam pensar criticamente o momento atual e começar a estabelecer uma historiografia sobre o tema.

⁹ Utilizamos a expressão “espaço LGBT” inspirados pela expressão “espaço biográfico”, cunhada por Leonor Arfuch (2010) para designar uma instância em que vários gêneros textuais, tais como memórias, biografias, autobiografias, correspondências, diários, entrevistas, etc. contaminam-se uns aos outros, apresentando características que, a princípio, pertenceriam a outro gênero. Assim, Arfuch avança a partir da ideia de espaço autobiográfico de Philippe Lejeune (2008) para uma reflexão que relega a um segundo plano a caracterização de certos gêneros textuais. A ideia de um “espaço LGBT” busca justamente relegar a um segundo plano as tentativas de caracterização identitária de cada uma das letras da sigla LGBT, pensando a possibilidade de um espaço em que lésbicas, gays, travestis, transexuais, transgêneros, bissexuais, intersexuais, etc. contaminam-se uns aos outros.

meninas que aparentam 15 anos e que se beijam duas vezes nessa cena. *Toda nudez será castigada*, um dos textos mais famosos de Nelson quando se trata da questão da homossexualidade masculina, apresenta a personagem Serginho, que é preso junto com um ladrão boliviano, é violado por este e, ao final da peça, foge com o ladrão.¹⁰ Finalmente, temos o texto *O beijo no asfalto*, de 1961 e apresentado no mesmo ano, em que um jornalista produz uma série de matérias em que a personagem Arandir é apontada como homossexual, ainda que não haja nenhuma cena de relacionamento amoroso entre dois homens. Ao final do texto, é o sogro de Arandir quem se revela apaixonado por este.¹¹

Assim, dos anos 1940 aos anos 1960, em algumas das peças de Nelson Rodrigues, a sexualidade foi teatralmente discutida e, em algumas delas, podemos encontrar algumas referências ao tema LGBT. Porém, é apenas no fim da década de 1960, e sobretudo durante a década de 1970, que a questão passa a ser recorrente nos palcos brasileiros. Isso foi tão evidente que Sábado Magaldi diria ironicamente em 1974, numa crítica a *Ladies na madrugada*:

Um turista que desejasse conhecer a sociedade brasileira através do teatro, nos últimos tempos, concluiria que não temos desajustes sociais, superamos os conflitos verdadeiros de grandes camadas do povo e não precisamos reivindicar nada. A única preocupação e o único problema do país é o homossexualismo [*sic*] (MAGALDI, 2014, p. 351).

Alguns anos antes, Thereza Cesário Alvim critica a atriz Cacilda Becker por permitir que a publicidade de suas montagens de Tennessee Williams utilizasse termos sensacionalistas, como “homossexualismo”, para apresentar a temática das peças *Gata em teto de zinco quente*, *De repente no verão passado* e *Um bonde chamado desejo* (ALVIM, 1964,

¹⁰ *Toda nudez* é de 1956, mas só é representada em 1965. A fuga de Serginho com o ladrão boliviano limita-se a uma narração, na última cena da peça.

¹¹ A censura contra as peças de Nelson Rodrigues era comum devido às personagens incestuosas que eram geralmente, mas não sempre, heterossexuais. Gustavo Moreira Alves (2016) analisa, por exemplo, *O beijo no asfalto*, mostrando como frequentemente as análises da peça enfatizam o aspecto do papel da mídia na construção do real e pouco analisam o aspecto da homofobia.

p. 3).¹² O tema da diversidade sexual estava, portanto, adquirindo força e visibilidade justamente no momento em que o Brasil sofre mais um golpe de Estado e passa por uma sequência de governos militares.

Um dos mais importantes dramaturgos brasileiros em relação à temática é Plínio Marcos (1935-1999), autor de peças importantes, tais como *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne*, *A mancha roxa* e *Querô, uma reportagem maldita*. A importância das peças de Plínio Marcos está frequentemente associada ao seu estilo realista e ao seu poder de protesto teatral. Poderíamos mesmo associar sua obra à famosa expressão atribuída a Émile Zola e afirmar que as peças de Plínio Marcos são “fatias de vida”. Geralmente suas personagens pertencem a um universo situado nas margens da sociedade, um mundo cheio de violência e de exploração, cujo horizonte é frequentemente assombrado pela morte iminente e prematura. Homossexuais, prostitutas, cafetões, ladrões, assaltantes, assassinos aparecem em suas peças. A sexualidade nas peças de Plínio Marcos é mostrada de um modo rude e violento. Esse tipo de dramaturgia atualmente ainda agrada parte do público, que crê que essa é uma forma de dar voz a pessoas socialmente quase invisíveis. Curiosamente, assim como *O rei da vela* e *Álbum de família*, *Navalha na carne* também é apresentada em 1967 – não sem antes ter sido proibida, como várias outras peças de Plínio Marcos.

Um dos espetáculos que pode nos mostrar a complexidade da relação entre diversidade sexual e teatro no Brasil é o do grupo Dzi Croquettes, cuja performance foi levemente inspirada no grupo teatral estadunidense The Cockettes.¹³ Consta como epígrafe da tradução do livro de Rosemary Lobert (2010) uma citação do texto da peça *Dzi Croquettes*, provavelmente um embrião do espetáculo de maior sucesso do grupo: *Andróginos: gente computada igual a você*, que é apresentado

¹² Essa discussão retorna, mais próximo do final dos anos 1960, quando Cacilda Becker e Walmor Chagas encenam *A noite do iguana*, outra peça de Williams.

¹³ Há pouca informação disponível sobre o grupo, que parece ter se formado no fim de 1969. Há várias semelhanças entre o grupo dos Estados Unidos e o grupo brasileiro: sua relação com o pensamento da contracultura, as experiências *hippies*, a vida em comunidade (no caso do The Cockettes, a comunidade Kaliflower). Entretanto, o grupo estadunidense parece apresentar uma característica mais improvisacional enquanto o Dzi seguia uma rotina exaustiva de ensaios. Além disso, desde o início, o grupo estadunidense era constituído por homens e por mulheres. Para saber um pouco mais sobre os The Cockettes, cf. THE COCKETTES, 2002.

em 1973, na cidade de São Paulo. O texto da epígrafe tenta explicar o que significa Dzi Croquettes: “Ator 1: É o artigo definido. É aquilo que define”. Essa explicação é provavelmente uma referência ao fato de o nome do grupo brasileiro inspirar-se no nome do grupo estadunidense: numa forma popular de imitação da língua inglesa, o *the* é pronunciado “dzi”, modo abasileirado de tratar o artigo definido *the*. Assim, enquanto em português temos “a”, “o”, “as”, “os”, em inglês tudo está condensado em uma única palavra, sendo a “tradução” do grupo brasileiro “dzi” um modo cômico de evitar nossos artigos definidos “diferenciadores”. Desse modo podemos compreender a afirmação de Lennie Dale, que aparece no vídeo de uma apresentação não especificada:

Lennie Dale: [...] não senhoras, nem mesmo senhores, nem mesmo. Desculpem, pessoal, nós não somos homens, vocês vieram para o show errado, nós não somos homens.

Ator 1: Nós não somos mulheres também não.

Lennie Dale: Exatamente. Se vocês estiverem procurando um show de mulherzinha mulherzinha, nós também não somos mulheres. Se é que vocês entendem isso.

Ator 1: É outro papo.

Ator 2: Eu sou abelha.

Ator 1: Nós somos gente.

Lennie Dale: Exatamente. Nós juntamos tudo e nos tornamos uma coisa só: gente. Exatamente como vocês, vocês também são gente (DZI, 2009).

Dois aspectos interessantes dessa cena: primeiramente a ideia de que as figuras no palco – vamos chamá-las de figuras para não determinar se estamos falando da personagem ou do ator – não se expressam, em termos de gênero, dentro dos padrões hegemônicos socialmente performatizados à época, havendo mesmo uma figura que se autodefine como “abelha”, como se essa fosse outra possibilidade de gênero para além de mulher e homem; em segundo lugar, segundo a figura de Lennie Dale, é justamente da junção da mulher e do homem que se obtém o que essas figuras são: gente. A afirmação dessa figura cênica expressa provavelmente uma das maiores dificuldades de se entender o trabalho dos Dzi Croquettes: afinal de contas, o que eles/elas são? Essa dificuldade torna-se explícita tanto no livro de Lobert quanto no documentário citado. O próprio título do espetáculo de 1973 – *Andróginos: gente computada igual a você* – cria certa dificuldade de compreender a complexidade da questão: a ideia de

androgínia já traz em si certa ambiguidade, podendo significar tanto um ser com características corporais masculinas e femininas – remetendo ao mito grego discutido no *Banquete* de Platão – quanto um ser cujo gênero não consegue ser identificado por uma observação rápida e superficial. Durante o documentário, as/os entrevistadas/os oscilam na tentativa, se não de classificar, ao menos de nomear: são andróginos; são ambíguos; são gays; são homossexuais; não são travestis e o espetáculo não é um show de travestis; ou, como a imagem trazida da infância da diretora Tatiana Issa, são “palhacinhos”. Mesmo João Silvério Trevisan (1986), que consegue de alguma forma apontar para a desconstrução de gênero realizada pelos Dzi Croquettes, ainda se mantém de certa forma no binarismo de gênero:

[i]nfluenciados também pelo espírito dos *gender-fuckers*, os Dzi Croquettes colocaram nos palcos brasileiros uma *ambiguidade* [grifo nosso] inédita, por sua virulência. Homens de bigode e barba, apresentavam-se entretanto com vestes femininas e cílios postiços, usando meias de futebol com sapatos de salto alto e sutiãs em peitos peludos. Assim, nem homens nem mulheres (ou exageradamente homens e mulheres), eles dançavam em cena (TREVISAN, 1986, p. 170).

Nesse sentido, ainda que Lobert insista na imagem da ambiguidade dos Dzi, sua descrição das “vestimentas” – como a autora prefere denominar – indica-nos uma outra possibilidade de compreensão da relação dos espetáculos dos Dzi Croquettes com a questão da diversidade sexual e de gênero:

A vestimenta Dzi não era propriamente um figurino, mas uma acumulação de várias peças desajustadas (maiores ou menores), desarrumadas (zíper aberto, bainha descosturada), mal-ajambradas (alças do vestido por debaixo do braço), ou sobrepostas umas às outras (roupa interior com roupa exterior, uma blusa *kaftam* presa a uma bata de padre que agora cumpria a função de sainha etc.), com roupa de mulher combinada a roupa de homem etc. Todo esse conjunto era coberto de *pailletés*, purpurina, e enfeitado de flores ou fitinhas acetinadas; usavam-se, ainda penas, leques e roupas que lembravam os shows de *variétés* (LOBERT, 2010, p. 68-69).

Trata-se muito mais do que preferimos chamar de heterogeneidade do que de ambiguidade. Os procedimentos apontados na descrição – acumular, desajustar, desarrumar, sobrepor, mal-ajambrado – mostram que não se tratava única e exclusivamente de combinar roupas masculinas e femininas, mas de desarrumar a própria ambiguidade macho/fêmea, masculino/feminina, dando corpo a seres inclassificáveis em termos de gênero, ainda que se utilizando de elementos socialmente reconhecidos como pertencentes a um gênero ou a outro. Talvez, de acordo com teorias posteriores aos Dzi, pudéssemos classificá-los e a seus espetáculos como pertencentes a uma estética *queer*, mas defendemos a ideia de que isso ainda seria reduzi-los. Sua estética é uma estética Dzi, e talvez seja justamente por sua “dizibilidade” desajustada, mal-ajambrada e desarrumada que tenham conseguido escapar, na maior parte das vezes, da fúria dos censores da ditadura militar pós-1964.

4 Considerações finais

A temática LGBT e os estudos *queer* têm a cada dia ganhado mais espaço nas discussões acadêmicas. Já há reflexões que estabelecem conexões entre essa temática, esses estudos e as artes cênicas, e também já é possível identificar certa priorização de espetáculos e performances que aderem a uma estética claramente *queer*. Como já discutimos em artigo recentemente publicado (ROCHA JUNIOR, 2016), nosso interesse maior dirige-se justamente para textos e espetáculos que não façam parte do *mainstream*. Ainda que isso pareça paradoxal, os recentes estudos sobre teatro no Brasil e diversidade sexual, em geral, debruçam-se sobre obras claramente *queer*, e com isso desejamos mostrar que já vem se construindo uma espécie de parâmetro para a criação de obras cênicas com temática LGBT e/ou *queer*. Nosso argumento, no referido artigo, é que a tendência a categorizações também se encontra na própria ideia de *queer*, criando uma espécie de conjunto de regras que nos permite comprovar que tal ou tal obra é *queer*.

Nesse sentido, na esteira do que já vimos anteriormente neste artigo, poderíamos apontar alguns trabalhos e grupos que necessariamente deveriam ser abordados numa reflexão sobre diversidade sexual e teatro no Brasil.

Salmo 91, de Dib Carneiro Neto (2008), no qual encontramos personagens próximas às do teatro de Plínio Marcos: Veronique de Milus é uma travesti que conhece bem o poder do sexo e usa-o para obter comida

e drogas, como também para ter prazer; Zizi Marli é um homossexual submisso que limpa a cela em que está aprisionado; por intermédio do monólogo de Zizi, conhecemos também outras três personagens que não aparecem no palco: Patrícia Evelyn, que “matou um bofe e nem foi pega, a poderosa...” (p. 72); Leide Dai; e Margô Suely, que “agarrou na cabeça da Leide Dai e bateu com ela na parede até sangrar” (p. 74) numa disputa a propósito de seu homem, Santão. Mas a realidade sexual dos detentos é complexa, e no final de seu monólogo Zizi exclama: “Geeeente, o Santão tá dano a bunda pra Margô, aiii que revertério!!!!” (p. 76).

Luís Antonio – Gabriela (2011) que estreou em São Paulo e foi dirigido por Nelson Baskerville, pode ser visto como uma espécie de espetáculo (auto)biográfico. O espetáculo conta a história do diretor e da sua irmã/do seu irmão Luís Antonio-Gabriela, que nasceu biologicamente com órgão genital considerado masculino e que se muda para a Espanha, onde vive como Gabriela. Além de termos um espetáculo que trata da vida de uma travesti, outro aspecto interessante é o fato de que a personagem Nelson Baskerville era encenada por uma atriz que não fingia ser um homem.

Por fim, um artigo que trata do nosso tema não poderia deixar de mencionar o grupo cearense “As Travestidas”, a partir do qual surge *BR-TRANS*, espetáculo solo de Silvero Pereira, dirigido por Jezebel de Carli, nem *Uma flor de dama*, outro espetáculo de Silvero Pereira, baseado no conto “Dama da noite”, de Caio Fernando Abreu.

Certamente todos esses trabalhos, e muito outros, merecem investigações bastante extensas não apenas sobre suas propostas estéticas, mas também sobre seu papel social no combate à LGBTfobia e seus processos de criação – este talvez um dos aspectos mais fecundos de todos; contudo, nossa escolha para encerrar esta breve reflexão recaiu sobre o espetáculo *Conselho de classe*, texto de Jô Bilac com estreia em 2013 pela Cia dos Atores, no Rio de Janeiro. O tema, como o próprio título da peça sugere, trata da questão educacional no Brasil. Numa escola pública de educação básica, quatro professoras estão reunidas para discutir os rumos da escola, enquanto aguardam a chegada do novo diretor. Em cena, além das quatro professoras, o novo diretor e a antiga diretora, que só aparece como uma voz em *off*. O interessante é que temos uma espécie de subversão dos papéis de gênero tão frequentemente encontrados no teatro: à exceção da voz em *off* da antiga diretora, desempenhada por Drica Moraes, todas as outras personagens são desempenhadas por atores: tanto as quatro professoras quanto o novo diretor. Tal estratégia

cênica poderia levar os espectadores para o diapasão cômico, já que, como vimos anteriormente, em geral, homens desempenhando papéis femininos resultam em cenas cômicas. Contudo, nenhum dos atores constrói seu papel tentando imitar, seja de modo estereotipado, seja de modo psicológico, características femininas.¹⁴ Essa escolha, em nível de encenação, é abordada em algumas das críticas publicadas:

não sei se era intenção do autor usar um elenco masculino para viver as quatro professoras, assim como o diretor; mas no espetáculo em cartaz, sem que haja qualquer sugestão de comportamentos femininos, o fato contribui para situar os problemas da escola acima e além do sexo do corpo docente (HELIODORA, 2013, [s.p.]).

Ecoa aqui, talvez, a ideia dos Dzi Croquettes performatizada de um modo em tudo diferente do grupo brasileiro da década de 1970: a estranheza e, se nos permitem, o *queer*, no sentido quase literal da palavra, está exatamente em parecer que não há nada de estranho, como podemos observar em outra crítica: “em Conselho de Classe há outro fato curioso: todos os atores são homens, mas representam mulheres, com exceção do diretor novato. Uma inversão feita e interpretada pelos atores de forma incrível e, principalmente, natural” (PISCITELLI, 2014, [s.p.]). Ou ainda nesta outra crítica:

com uma direção de atores muito bem realizada, sendo inclusive das diretoras a proposta de que o elenco masculino interpretasse personagens femininos. Encenaram essa “transposição de sexo” com muito cuidado e de maneira a dar credibilidade ao que estava sendo desenvolvido no palco (MELLO, 2015, [s.p.]).

Ou seja: independentemente das expressões de gênero da personagem e de quem a desempenha, temos em cena gente. Ainda que essa observação possa parecer um passo adiante na busca de direitos tanto no que diz respeito à igualdade de gênero quanto no que diz respeito à diversidade sexual, ela nos traz algumas reflexões importantes a serem destacadas. Em primeiro lugar, devemos observar que se o

¹⁴ A discussão levantada pelo espetáculo *Conselho de classe* em relação às questões de gênero remete-nos a muitos outros espetáculos, que não serão mencionados aqui.

elenco é composto por cinco homens, a encenação do espetáculo fica a cargo de duas mulheres, o que nos parece uma subversão de nosso modo de produção teatral digna de nota. Como afirma Susana Ribeiro (2014, p. 10): “[e]ram homens, agindo como homens, se vestindo como homens, inseridos e mergulhados em texto, questões, circuitos emocionais completamente femininos”. Seria justo ou correto homens desempenharem seriamente papéis femininos? Seria isso uma apropriação indevida do lugar da mulher? Teria sido mais justo se os papéis tivessem sido desempenhados apenas por mulheres? Quem pode representar quem? Um homem efeminado ao desempenhar uma personagem masculina heterossexual precisa necessariamente, para ser um bom ator, parecer naturalmente heterossexual? O que é mais importante: tratar de modo verossímil questões relacionadas ao mundo LGBT ou criar experiências que subvertam o que esperamos sobre a diversidade sexual em termos cênicos? O que é mais *queer*: homens vestindo roupas masculinas, comportando-se como homens, dizendo textos de personagens femininas ou homens de peito cabeludo usando sapato de salto alto em cena?

Essas duas últimas perguntas têm caráter retórico e nenhuma necessidade de ser respondidas. Aliás, elas evocam algumas das incongruências que vêm sendo construídas em torno da relação entre o teatro no Brasil e a diversidade sexual e a de gênero. O desafio que a questão da diversidade sexual e dos estudos *queer* nos coloca é o da necessidade de discutir essa questão sem incorrerem em padronizações e categorizações. Como discutir um tema tão complexo, dentro de um discurso acadêmico e científico, sem abrimos mão do rigor da reflexão e sem abrimos mão da beleza da complexidade da discussão da diversidade sexual? Esta, sim, uma pergunta que pode ser o fundamento de nossa produção intelectual e artística.

Referências

ALVES, Gustavo Moreira. *Crise do drama no asfalto brasileiro: a heteronormatividade posta em xeque em Nelson Rodrigues*. 2016. 110 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2016.

ALVIM, Thereza Cesário. Show. Teatro. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1964. UH Revista, p. 3.

ANÚNCIO. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1964. Segundo Caderno, p. 12.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AS SURPRESAS da vida. *Gazeta de Notícias*, 16 out. 1917, p. 1.

AZEVEDO, Artur (Elói, o herói). De Palanque. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1886, p. 2.

BRAGA, Cláudia. Apresentação. In: COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Teatro de Coelho Neto*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. v. 1, p. 17-24.

CARNEIRO NETO, Dib. *Salmo 91*. São Paulo: Terceiro Nome, 2008.

CLAYTON, Susan. O hábito faz o marido? O exemplo de uma *female husband*, James Allen (1787-1829). In: SCHPUN, Mônica Raisa (Org.). *Masculinidades*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004. p. 151-174.

COELHO NETO, Henrique Maximiano. O patinho torto. In: COELHO NETO, Henrique Maximiano. *Teatro de Coelho Neto*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. v. 1, p. 329-384.

COSTA, Marta Morais da. Uma dramaturgia eclética. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc, 2012. p. 335-358.

DZI Croquettes. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Imovision, 2009. 1 DVD (110 min.), son., color.

FAUSTO-STERLING, Anne. The Five Sexes: Why Male and Female Are Not Enough. *The Sciences*, New York, p. 20-25, Mar.-Apr. 1993.

FLAGRANTES de J.&J. e J. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1964. Segundo Caderno, p. 1.

FREGOLI. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 jul. 1895, p. 2.

HELIODORA, Barbara. Bom mesmo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 out. 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/zxYnQr>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

HOMENAGEM a Coelho Neto: TNC. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1964, p. 6.

LAGUARDIA, Adelaine. Espectros da memória: *ghostwriting* em *Trumpet*, de Jackie Kay. In: ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da (Alberto Tibaji). *Narrativas (auto)biográficas: literatura, discurso e teatro*. São João del-Rei: UFSJ, 2014. p. 209-220.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

MAGALDI, Sábato. *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

MAGALDI, Sábato. O país desmascarado. In: ANDRADE, Oswald. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 1995. p. 7-15.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Global, 1997.

MELLO, Renato. *Crítica: Conselho de classe*. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/HiGqtq>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

MORANDO, Luiz. “Miloca que virou David”: intersexualidade em Belo Horizonte (1917-1939). *Bagoas*, Natal, n. 8, p. 147-169, 2012.

MORENO, Newton. A máscara alegre: contribuições da cena gay para o teatro brasileiro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 2, p. 310-317, 2002. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p310-317>

O EXCÊNTRICO Fregoli. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 23-24 jul. 1895, p. 2.

PISCITELLI, Kyra. *Conselho de classe: por que uma peça merece ser notícia depois que sai de cartaz?* 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/LzFq8a>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

RIBEIRO, Susana. Conselho de classe. In: RIBEIRO, Susana. *Conselho de classe*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014. p. 9-11.

ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da (Alberto Tibaji). Araci: teatro brasileiro, estudos *queer* e (auto)biografia. *Pitágoras 500: Revista de Estudos Teatrais*, Campinas, v. 10, p. 55-68, 2016.

SOLOMON, Alisa; MINWALLA, Framji. Preface. In: SOLOMON, Alisa; MINWALLA, Framji (Ed.). *The Queerest Art: Essays on Lesbian and Gay Theater*. New York: New York University Press, 2002. p. ix-xii.

THE COCKETTES. Direção: David Weissman e Bill Weber. Strand Releasing, 2002. 1 DVD (100 min.), son., color.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. São Paulo: Max Limonad, 1986.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

O verdugo e a revolta como princípio ético

O verdugo and the rebellion as ethical principle

Rubens da Cunha

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Santo Amaro, Bahia / Brasil

rubensdacunha@gmail.com

Resumo: Entre 1967 e 1969, Hilda Hilst escreveu oito peças de teatro, entre elas *O verdugo*. Essa peça apresenta a história de um executor que se recusa a matar um homem condenado por incitar a revolta e a mudança na sociedade. Neste artigo, analisamos *O verdugo* como uma peça que defende a revolta como princípio ético. A análise fundamentou-se nos conceitos de revolta propostos por Albert Camus em *O homem revoltado*, que propõe a revolta como amor e fecundidade, criticando severamente revoltas que se tornam tiranias. Fundamentamo-nos também em Michel Foucault, cujo texto “É inútil revoltar-se” defende a necessidade da insurreição, e nos conceitos de responsabilidade coletiva advindos de Hannah Arendt.

Palavras-chave: Hilda Hilst; teatro; revolta; responsabilidade coletiva.

Abstract: Between 1967 and 1969, Hilda Hilst wrote eight plays, including *O verdugo*, which presents the story of an executioner who refuses to kill a man convicted of inciting rebellion and political change in his society. Thus, this article proposes a reading of *O verdugo* as a play that defends rebellion as an ethical principle. The analysis is based on the concepts proposed by Albert Camus in his book *The rebel*. Camus presents rebellion as love and fecundity, severely criticizing rebellions that become tyrannies. This article is also based on Michel Foucault “Is it useless to revolt?”, in which he discusses the need to insurg. The notion of collective responsibility, proposed by Hannah Arendt, is also instrumental for the analysis developed here.

Keywords: Hilda Hilst; theatre; rebellion; collective responsibility

Recebido em: 23 de fevereiro de 2017.

Aprovado em: 27 de junho de 2017.

Hilda Hilst era poeta. “Inteira poeta”, como diz em um de seus versos. Até o momento em que escreveu suas peças, o poema foi o seu território literário.¹ Era no poema que se abarcavam as suas questões artísticas e existenciais. Ela foi uma poeta que transitou pelo território do texto dramático sem abandonar o poema, por isso seu teatro é também um teatro profundamente calcado no texto, no valor poético do texto.

Jacques Copeau (1974, p. 257) afirmava que a junção entre poema e teatro era uma questão menos de renascimento e mais de renovação do teatro. Tal imagem pode ser aplicada à operação de escrita praticada por Hilda Hilst: seu teatro não era um renascimento, mas uma renovação do percurso praticado até então. Renovação dada pelo uso contumaz do poético. No entanto, o seu teatro também traz elementos mais incisivos, mais engajados, que agregam um olhar de combate, aquele internalizado não apenas na subjetividade poética, mas também na percepção de que a ordem política, social, econômica precisa ser alterada, precisa ser preenchida pelos gritos de liberdade e poesia.

Entre as peças de Hilda Hilst, *O verdugo*² destaca-se pelo foco na insurgência, na revolta como princípio ético de resistência. Renata

¹ Entre 1967 e 1969, Hilda Hilst escreveu suas oito peças de teatro: *A empresa*, *O rato no muro*, *O visitante*, *Auto da barca de Camiri*, *As aves da noite*, *O novo sistema*, *O verdugo* e *A morte do patriarca*. As narrativas foram publicadas após a escrita das peças. O primeiro livro de narrativas, *Fluxo-floema*, foi lançado em 1970, no entanto, é possível constatar nos arquivos de Hilda Hilst, mantidos pelo Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas, que Hilda começou a escrita de narrativas concomitantemente à das peças. Anteriormente a isso, havia publicado apenas poemas, nos livros *Presságio* (1950), *Balada de Alzira* (1951), *Balada do festival* (1955), *Roteiro do silêncio* (1959), *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), *Ode fragmentária* (1961), *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962) e *Poesia (1959/1967)* (1967).

² *O verdugo* é a peça que obteve maior destaque no período: venceu o Concurso Anchieta de teatro em 1969, foi publicada em 1971, sendo também a primeira peça encenada profissionalmente, em 1973, sob a direção de Rofran Fernandes, ficando em cartaz no Teatro Oficina entre abril e julho daquele ano. A peça teve uma grande produção de Tom Santos e contou com mais de 20 atores em cena. Além disso, a encenação conseguiu uma boa repercussão da crítica teatral. Antes disso, porém, Nitis Jacon A.

Pallottini (2013, p. 215) afirma que *O verdugo*, das peças da poeta, “é a que melhor estrutura dramaticamente o seu material”, pensando aqui dentro dos princípios mais aristotélicos de organização de uma história lógica e cronológica, “explicitando com bastante nitidez os seus caracteres, colocando e desenvolvendo conflitos até a sua eclosão e solução final”. Ou seja, dentro conjunto das peças, *O verdugo* é aquela que mais se assemelha ao texto dramático mais tradicional, pensado como diálogos, conflito, situação dramática e noção de personagem, todos muito bem definidos e claros. A peça apresenta a história de um executor que se recusa a matar um homem condenado por incitar a revolta e a mudança na sociedade. Esse homem, tratado na peça como uma espécie de Cristo, causa no verdugo uma alteração de olhar sobre a vida. Essa recusa gera um conflito com a sua família, com as autoridades e com a população da vila onde se passam os acontecimentos.

No universo dramático de Hilda Hilst, é possível perceber que seus personagens são imbuídos de uma certeza ética bastante contundente, e com o verdugo não é diferente. Edward Bullough (2009, p. 93) diz que:

O elemento de exceção nas figuras trágicas (aquele que as torna tão completamente diferentes das personagens com que nos deparamos na nossa vida normal) consiste numa consistência na direção, um fervor de idealidade, uma persistência e uma fortaleza de desígnio que se encontram muito acima das capacidades dos homens vulgares.

Não que *O verdugo* seja uma tragédia nos moldes clássicos, porém, esse “fervor de idealidade”, essa “persistência” está presente no seu protagonista, pois ele se recusa a fazer o seu serviço, ou seja, executar um condenado. O verdugo acredita que se trata de um homem que não merece morrer, não apenas por ser inocente, mas também por carregar a força da

Moreira, uma jovem diretora de Londrina, Paraná, havia montado *O verdugo* em 1972. A estreia ocorreu no dia 6 de julho de 1972, no V Festival Universitário de Londrina. (HH.II.III.8.4.00001 – Relatório sobre a montagem de *O Verdugo* pelo Grupo Núcleo de Londrina. Relatório redigido por Nitis Jacon. 6/12/1973). Com exceção de *O verdugo*, todas as outras peças permaneceram inéditas em publicação até o ano 2000, quando a Editora Nankin publicou *A empresa*, *O rato no muro*, *O visitante* e *Auto da barca de Camiri*, no volume intitulado *Teatro reunido (volume I)*. Em 2008 a Editora Globo publicou todas as peças reunidas no volume *Teatro completo*.

transformação. Na descrição do cenário, temos uma cena familiar num lugar modesto, distanciado de qualquer urbanidade, um lugar perdido num tempo em que verdugos eram necessários. A rubrica de Hilda informa:

Casa modesta, mas decente. Sala pequena. Mesa rústica. Dois bancos compridos juntos à mesa. Um velho sofá. Uma velha poltrona. Uma porta de entrada. Outra porta dando para o quarto. Paredes brancas. Dois pequenos lampiões. Aspecto geral muito limpo. Nessa sala não deve haver mais nada, nada que identifique essa família particularmente. Moram numa vila do interior, em algum lugar triste do mundo. Mesa posta. O Verdugo, a mulher, a filha e o filho estão sentados à mesa. A mulher deve estar servindo sopa ao marido. É noite (HILST, 2008, p. 367).

Nesse lugar incerto e triste, um homem, com idade em torno de 50 anos, sua esposa, sempre ríspida e amarga, e seus dois filhos estão em uma discussão que delimitará todo o conflito da peça. Na primeira fala da mulher, acontece a exposição do conflito ético que atravessa essa família:

MULHER (*ríspida. Para o Verdugo*): Come, come, durante a comida pelo menos você deve esquecer dessas coisas. Que te importa se o homem tem boa cara ou não? É apenas mais um para o repasto da terra. (*pausa*).

VERDUGO (*manso*): Você não compreende.

MULHER: Não compreendo, compreendo muito bem, mas que me importa? Não sou eu que faço as leis. Estou limpa. E você também está limpo. (*pausa. Começam a tomar a sopa*) (HILST, 2008, p. 368)

A partir desse conflito inicial, Hilda Hilst adentra a vida dessa família humilde e nos faz perceber que há uma rachadura, um espaço vazio entre, de um lado, a mãe e a filha, preocupadas com a vida presente, com o bem-estar material, com o dinheiro que o verdugo ganhará para executar o serviço, e, do outro lado, o verdugo e o filho, bastante idealistas, que compreendem a injustiça da situação: o homem condenado não merecia morrer, não poderia morrer. A cena segue com os quatro personagens discutindo à mesa. O que se nota nos diálogos é que a presença desse homem que anda provocando alterações na ordem é circunstancial, aparece no fascínio com que o filho e o verdugo falam dele: “o pai sabe que o homem dizia coisas certas. O homem é bom”,

“O pai sabe que é imundície tocar naquele homem”, “o homem tem um olhar... um olhar... honesto”, “limpo, limpo. Limpo por dentro”, “Ele é diferente”, “Esse só falou”, “Ele falava de Deus, também”. Essas são algumas falas do filho e do verdugo que dão pistas de que esse homem é um líder perigoso, que anda incitando o povo à revolta. Não por acaso, dessa vez a aproximação com Jesus Cristo é mais explícita, sobretudo quando o verdugo tenta explicar para a família como ele via esse homem:

VERDUGO (*manso*) [...] É muito difícil para mim. É assim como se eu tivesse que cortar uma árvore, você entende? Eu nunca derrubei uma árvore, eu não saberia, é difícil, não é o meu ofício.

MULHER: Uma árvore... Você cortou cabeças, enforca gente e fala de uma árvore. Parece que está louco.

VERDUGO: É diferente, mulher, é diferente. Esse homem é como se fosse uma árvore para mim. (*pausa*) [...] De perto, meu filho... ele parece o mar. Você olha e não sabe direito pra onde olhar. Ele parece que tem vários rostos. [...] De repente, ele olha firme, você sabe? Assim como se eu te atravessasse. É muito difícil olhar para ele quando ele olha assim. E depois... Ele também pode olhar de um jeito... (HILST, 2008, p. 374-375).

Alva Martinez Teixeira (2013, p. 36), num ensaio sobre a utopia no teatro de Hilda Hilst, afirma que os protagonistas hilstianos são “absolutamente morais, sobretudo porque a sua espiritualidade se alicerça numa estritíssima fidelidade ao Bem que fundamenta a sua razão”. Com o verdugo não é diferente: ele, e por extensão seu filho idealista, foram cooptados pelas ideias de revolta anunciadas pelo homem, portanto, diante de um ato legal, mas não eticamente justificável, esse profissional opta por não fazer o que se espera dele, opta por criar um conflito no seio familiar, justamente diante da premissa ética de que esse homem, em especial, não pode ser culpado, ou morto, somente porque instaurou na comunidade um pensamento que provocou mudanças.

No andamento da cena, dois juizes chegam à casa do verdugo para tentar um acordo para antecipar a morte do homem. Os juizes, denominados como juiz jovem e juiz velho, são homens da lei e, como tais, querem colocar a ordem novamente no lugar, nem que para isso eles tenham de violar a própria lei e criar uma encenação. Esse é o conflito que move o primeiro ato da peça: a mulher do verdugo, numa atitude

racionalista e pragmática, oferece-se para ir no lugar dele, afinal, para ela, “o homem já está morto”, bastando apenas que alguém faça o ritual necessário e oficial para que a morte seja concluída. Obviamente, essa atitude prática e determinada da mulher atinge diretamente o verdugo, contaminado que está pelos ideais revoltosos do homem.

Michel Foucault, num texto intitulado “É inútil se rebelar?”, expõe a força e a necessidade da insurreição. Para ele, insurreições pertencem à história, mas, de certa forma, também escapam da história. É irreduzível o movimento “com que um só homem, um grupo, uma minoria ou todo um povo diz: ‘Não obedeco mais’, e joga na cara de um poder que ele considera injusto o risco de sua vida” (FOUCAULT, 2006, p. 77). Não há, para Foucault (200, p. 77), poder nenhum capaz de tornar esse movimento impossível: “Varsóvia terá sempre seu gueto sublevado e seus esgotos povoados de insurrectos”, exemplifica. Para se rebelar é preciso que haja um “dilaceramento que interrompa o fio da história e suas longas cadeias de razões, para que o homem possa ‘realmente’ preferir o risco da morte à certeza de ter de obedecer” (FOUCAULT, 2006, p. 77). É com essa ideia de insurreição que podemos analisar *O verdugo*. Na discussão entre o verdugo, o filho e os juízes, Hilda traz à tona a questão de uma revolta que se dá não pelas armas ou pela violência, mas pela palavra, pela benignidade do amor. O verdugo desobedece e interrompe o fio da história porque está tomado pelas palavras desse homem que veio propor, justamente, o movimento irreduzível de que fala Foucault. Trata-se, portanto, de não se render, de não entrar no jogo categórico da Lei e do sistema manipulador das misérias humanas, sejam elas éticas ou sociais. Por outro lado, a mulher e a filha veem nessa morte a possibilidade de mudarem de vida e, como se trata apenas de mais uma execução, mais um dia de trabalho daquele pai de família, não entram em conflito com a injustiça da situação, mas com aquilo que elas consideram injusto: a negação do verdugo em fazer seu trabalho.

Num primeiro momento, ainda hesitante, o verdugo diz: “(*Tentando convencer os juízes*) Excelências... é muito difícil pra mim... eu não sei explicar... alguma coisa está me impedindo de fazer isso. O homem entrou no meu peito, os senhores entendem? Ele falava que era preciso... amor... ele falava” (HILST, 2008, p. 393). Ao ouvir essa palavra tão gasta, a mulher e o juiz velho desprezam os argumentos do verdugo. A sequência do diálogo revela o posicionamento revoltado que Hilda coloca não apenas em seu protagonista, mas também no homem, esse personagem ausente, motivador de todo o drama:

JUÍZ JOVEM: as palavras do homem era palavras de fogo.
FILHA: Foi o que eu disse. Ele pôs fogo nas gentes. (*pausa*)
JUIZ JOVEM: Amor... é comedimento.
JUIZ VELHO: Mansidão.
NOIVO³: Amor não é falar daquele jeito.
FILHA: Ele ficava rosado quando falava.
MULHER: Ele estava mas era cheio de ódio sempre.
FILHO (*voz alta*): Ele precisava falar daquele jeito para os outros entenderem.
FILHA: Pois eu não entendi o que ele falava.
FILHO: Não mente. Você sabe muito bem o que ele falava.
JUIZ VELHO: Amor... é respeitar o povo. Ele não respeitou vocês. Ele insultava vocês (HILST, 2008, p. 394).

O discurso desse líder colocava fogo nas gentes, fazia com que percebessem as estruturas injustas do sistema a que estavam submetidas, no entanto, ao mesmo tempo, ele prenuncia que o amor é o sentimento capaz de mudar, de alterar, de realmente revolucionar as estruturas sociais. Mas não se trata daquele amor-comedimento, ou amor-mansidão, geralmente usado como instrumento de alienação e manutenção da ordem. Foucault (2006, p. 78) atribuía justamente à insurgência o fato de as sociedades não terem poderes “absolutamente absolutos”, pois mesmo com todas as aceitações e coerções, ameaças, violências e persuasões, “há a possibilidade desse momento em que nada mais se permuta na vida, em que os poderes nada mais podem e no qual, na presença dos patíbulos e das metralhadoras, os homens se insurgem”. É esse movimento que tange a peça de Hilda Hilst, sobretudo esse apelo religioso que permeia o discurso do verdugo e do filho, e do próprio homem, quando usa para a população a metáfora ou a parábola dos coiotes, que são animais que não vivem amoitados, “que é preciso sair da moita”, conforme explica o filho à mãe, incrédula do poder revoltoso do homem:

MULHER: e o que é que nós temos com os coiotes?
[...]
FILHO (*exaltado*): Para que vejam ao menos as nossas caras de coiotes e respeitem a gente. E se nos respeitarem,

³ Trata-se do noivo da filha, personagem patético que só está interessado no dinheiro. Ri o tempo todo e apoia a mulher e a filha do verdugo. Na descrição do personagem, Hilda sentencia: “Aspecto pusilânime, tem sempre um sorriso idiota” (HILST, 2008, p. 365).

nós poderemos um dia... (*lentamente*) achar o nosso corpo de pássaro e levantar voo. (*objetivo*) Mas primeiro mostrar a cara de coiole (HILST, 2008, p. 395).

Trata-se, por certo, de um enfrentamento que pressupõe também um pouco de força, apesar do amor envolvido nessa operação. Nesse momento da peça, o carcereiro chega e avisa da necessidade de se antecipar a execução, pois a prisão está sendo apedrejada e em breve é possível que grupos revoltosos tentem libertar o homem. Na sequência, há uma intensa cena de violência, na qual o verdugo, ao ver a mulher vestida com as suas roupas de trabalho, agride-a fisicamente. Os juízes, o noivo da filha e o carcereiro conseguem contê-lo e o amarram junto com o filho. Todos saem de casa, e a cena prossegue com um momento de profunda tristeza e intimidade entre o filho idealista e o pai, que, apesar do senso de responsabilidade com o trabalho, negou-se a ferir seus princípios.

Podemos pensar aqui num outro texto importante sobre a revolta: trata-se de *O homem revoltado*, de Albert Camus. Esse polêmico tratado estabelece o que seria um homem revoltado: “Um homem que diz não. Mas, se ele recusa, não renuncia: é também um homem que diz sim, desde o seu primeiro movimento. Um escravo que recebeu ordens durante toda a sua vida, julga subitamente inaceitável um novo comando” (CAMUS, 2008, p. 25). Essa descrição também cabe ao verdugo, que relata ao filho a sua experiência quase religiosa com o homem:

FILHO: O senhor não tem culpa. O senhor fez o que pôde. Quem sabe se está certo o que disseram: o homem já está morto.

VERDUGO (*recompondo-se*): Nada disso, filho, nada disso. O homem está bem vivo. Essa lei dos homens não conta.

FILHO: Essa é a única lei que conta. O senhor não viu? (*pausa*)

VERDUGO: Ele apertou a minha mão. Ele apertou a minha mão de um jeito [...] Eu não entendi o que ele quis dizer (*repetindo as palavras do homem*): Nós somos um só. Eu e você somos um só.

FILHO: Somos um só? (*pausa*) Ele quis dizer que o senhor é igual a ele??

VERDUGO: Mas eu sou um verdugo. Ele não. Não tem sentido (HILST, 2008, p. 401).

O filho consola o pai, traçando uma analogia em que o homem também seria um verdugo, pois outros morrerão pelas coisas que ele falou, ou seja, suas palavras seriam verdugos daqueles que tentassem colocá-las em prática. Retornemos a Camus (2008, p. 349), que sentencia que a revolta ou é amor e fecundidade ou não é nada, fazendo uma crítica severa às revoltas que se tornaram tiranias: “então, quando a revolução, em nome do poder e da história, torna-se esta mecânica assassina e desmedida, uma nova revolta é consagrada, em nome da moderação e da vida”, pois a revolta, “sem pretender tudo resolver, pode pelo menos tudo enfrentar” (CAMUS, 2008, p. 349). Seria com esse espírito de tudo enfrentar, mesmo sabendo que pouco será resolvido, que o filho e o verdugo conseguem escapar e partem para o segundo ato da peça, que se passa na praça na qual o homem será executado. Hilda estabelece da seguinte forma o segundo ato:

Pequena praça. Patíbulo. Forca. Semi-obscuridade. Sombras. Frases inaudíveis em tom crescente. Os juízes entram apressadamente. Sobem no patíbulo. Atrás dos juízes vem a mulher-verdugo, a Filha e o Noivo. Atrás da Filha e do Noivo, segurando o homem, o Carcereiro. Seis cidadãos agitados, atrás do homem e do Carcereiro. O Carcereiro ajuda o homem a subir no patíbulo. A Mulher sobe também. A Filha e o Noivo ficam separados dos cidadãos, num canto próximo ao patíbulo. O homem está com o rosto coberto pelo capuz branco (HILST, 2008, p. 406).

No início do segundo ato, há uma sequência com os populares tentando entender por que a execução foi adiada e buscando alguma tentativa de salvar o homem. Nessa sequência, percebe-se a crítica que Hilda faz à volubilidade da massa. Num primeiro instante, a população é afeita às ideias revoltosas do homem, depois, em seguida, aceita que o conforto dado pelo imediatismo das necessidades materiais vale mais do que uma mudança que demandará trabalho, conflito, alteração daquilo que já se estabeleceu como verdade, como lei. Obviamente, os juízes manobram a massa ao sabor de suas conveniências, e assim, com as interferências externas e aquele medo ancestral da mudança, as pessoas da vila vão alterando as suas certezas. Quando os juízes estavam quase convencendo a população da necessidade de se executar o homem, o verdugo interrompe a cena, numa desesperada tentativa de fazer com que a execução seja cancelada, e há a revelação de que ele foi substituído pela mulher. Ao ter a verdade revelada, os juízes aumentam o grau de manipulação das emoções da massa:

JUIZ VELHO (*tirando um papel do bolso da toga*): Nós vamos ler o que só teria de ser lido em caso de extrema necessidade. (*Desdobra o papel*) Senhores, este é um documento dirigido a nós, os juízes. (*começa a ler*) As autoridades esperam que o lúcido critério de Vossas Excelências torne possível a execução do homem, dentro de um prazo mínimo. Como é nosso dever proteger o povo, zelar por suas vidas...

CIDADÃO 5: Olha aí, eles não querem a nossa morte.

JUIZ JOVEM: Esperem, vamos continuar.

JUIZ VELHO: Como é nosso dever proteger o povo, zelar por suas vidas, estender-lhe a mão...

[...] lutar contra toda espécie de ameaças, sejam elas sutis ou definidas...

CIDADÃO 1 (*interrompe*): Já começou a fala enrolada, o que quer dizer... como é? Como é?

CIDADÃO 5: Sutil.

CIDADÃO 3: O que é isso?

JUIZ VELHO: Ameaça é perigo.

CIDADÃO 4: E sutil?

JUIZ JOVEM: Um perigo que é difícil de explicar de onde vem.

JUIZ VELHO (*aponta o homem*): Esse homem é um perigo sutil (HILST, 2008, p. 412).

O perigo sutil vindo das palavras transformadoras do homem é combatido com as palavras nadas sutis dos homens da Lei. A sutileza aqui não é apenas a do viés religioso com o qual Hilda alegoriza esse seu personagem, mas também a sutileza poética: o homem pode ser visto como a poesia, capaz de romper a ordem, de fazer revoltas e revoluções, a poesia capaz de se engajar numa promessa de mudança, capaz de mexer com as subjetividades, com as certezas. Para evitar ainda mais dano, o juiz velho insiste:

[...] aguardamos o cumprimento da nossa vontade o mais breve possível. Não queremos ódios, nem inquietações, queremos apenas, ajudados pela mão de Deus, transformar a confusão dos homens em amor, em justiça. Se não derem cumprimento à nossa vontade, a vila terá merecido castigo. (*levanta a cabeça*) E o merecido castigo é a morte (HILST, 2008, p. 413).

Primeiro o discurso hipócrita da manutenção da ordem, com o argumento da autoridade divina, e, depois, a ameaça nada velada de que, se houver aceitação das ideias do homem, todos pagarão com a vida. Hilda Hilst aumenta a tensão dramática ao colocar no patíbulo o drama familiar do verdugo, pois sua filha aparece e o acusa de estar doente. A discussão que houve dentro de casa agora se estende para fora, na frente das pessoas da vila. A filha toma o centro da discussão e tenta convencer as pessoas da necessidade da morte do homem. Os argumentos usados são fascistas e superficiais, pois apelam para o imediatismo e fazem com que as pessoas não vejam além do próprio estômago:

(*com raiva*) A gente deve matar aqueles que nos confundem,

[...]

Olhem (*refere-se ao homem*), ele queria era que a gente não prestasse atenção no problema de agora. Falando pra daqui a muito tempo, a gente pensa nesse tempo que importa.

[...]

(*aponta para os cidadãos*) Se a gente está morrendo, cheio de dor mesmo, e vem o padre [...]

O padre te alivia a dor?

[...]

E você deixa de morrer porque o padre veio, deixa?

[...]

Mas enquanto o padre está por perto você pensa que está aliviado, não é?

[...]

(*apontando o homem. Voz muito alta*): Esse homem é como o padre na hora da morte. Só isso. Mais nada (HILST, 2008, p. 416).

A partir dessa fala exaltada da filha do verdugo, os cidadãos confabulam entre si sobre a inocência ou a culpabilidade do homem. Alguns alegam que ele falava a coisa certa, pois dizia que era necessário conhecer aquilo que os oprimia; outro afirma que o homem lhe trouxe alegria; outro ainda fala da esperança; outro diz que o homem lhe deu vontade de matar, ou seja, nesse cenário criado por Hilda, o homem veio de longe e propôs uma possibilidade de futuro diferente: nada de imediatismo, de bens materiais, de uma mudança na realidade imediata, mas sim um aprofundamento na esperança, essa complexa virtude

teologal, que perdeu os seus terrenos em tempos materiais e niilistas, mas que está viva nos heróis hilstianos. Não se trata aqui, apenas, da esperança cristã na salvação, mas da esperança transformadora, aquela que, segundo Ernst Bloch (1979, p. 2), sustenta o homem: a esperança que é preciso aprender. É um trabalho que não cessa, que se enamora tanto do triunfo quanto do fracasso. Porém, Bloch também estabelece que a esperança está situada sobre o medo e não é passiva como este nem está encerrada na confusão. O afeto da esperança sai de si, concede amplitude às pessoas em vez de angustiá-las. O trabalho desse afeto exige homens que possam se entregar ativamente ao processo do devir a que eles mesmos pertencem. O verdugo é um personagem que aprende a esperança e realiza o trabalho desse afeto. Assim, o impasse na cena aumenta, pois há diversos pontos de vista se confrontando: de um lado, os juízes, a mulher, a filha e o noivo querendo a manutenção da sentença e a execução rápida; de outro, os cidadãos em dúvida sobre a necessidade real de se executar um homem que apenas falou, que lhes disse coisas sóbrias e benignas; e, de outro, o verdugo, bastante assustado com a situação, mas o único certo de que todo esse teatro não condiz com seus princípios, não se estabelece dentro do campo da justiça e da esperança.

Podemos, também, pensar no conceito de responsabilidade coletiva, bastante presente no verdugo. Hannah Arendt (2004, p. 225) diz que a responsabilidade coletiva não pode sucumbir a nenhum padrão moral, individual e pessoal de conduta. Trata-se de uma responsabilidade “vicária por coisas que não fizemos, esse assumir as consequências por atos de que somos completamente inocentes”, e “é o preço que pagamos pelo fato de levarmos nossa vida não conosco mesmos, mas entre nossos semelhantes”. Essa responsabilidade coletiva que no verdugo é tão pulsante, e na massa, presente na cena, bastante manipulável, justamente porque os juízes insistem no discurso da manutenção da ordem ou na naturalização da ordem estabelecida como o melhor para o povo. Assim, o verdugo parte para um afrontamento inesperado: propõe que ele seja executado no lugar do homem. Esse “doar a vida pelo irmão” causa ainda mais alvoroço, pois, além disso, o verdugo confessa à população que receberia um suborno se matasse o homem. No complexo jogo estabelecido, a indignação da população não é pela injustiça que os homens da Lei perpetraram, mas por não ter sido chamada a participar. Chegamos a outro ponto nevrálgico da peça: os cidadãos são comprados e, imediatamente, adquirem a certeza de que o homem precisa morrer.

Todo arremedo de responsabilidade coletiva que poderia haver nessas pessoas é deixado de lado. A massa, manipulável e manipuladora, cede aos desmandos da Lei e do poder econômico, num diálogo recheado de ironia e dor, que expõe a corrupção humana de forma crua:

JUIZ JOVEM: O homem esteve sempre contra vocês. Qualquer um que põe o povo contra as autoridades está contra vocês.

VERDUGO (*para os cidadãos*) Mas pensem, pensem... se oferecerem dinheiro...

JUIZ JOVEM: Ofereceram dinheiro para que vocês se animem a nos ajudar.

JUIZ VELHO: Com dinheiro é mais fácil ajudar ao outro.

CIDADÃO 3: Sempre se oferece dinheiro pela cabeça de um louco.

VERDUGO: Mas esse homem não é louco. Ele quis ajudar.

JUIZ JOVEM: Com palavras?

JUIZ VELHO: A palavra é de pedra. Não ajuda ninguém.

VERDUGO: Mas gente! Ofereceram dinheiro foi pra mim, não pra vocês. Eles não queriam ajudar nada.

CIDADÃO 6: E você não quis por quê? A tua barriga tá mais cheia do que a nossa?

VERDUGO: Porque não era justo. Não era justo. (*tom suplicante*) Vocês não queriam (HILST, 2008, p. 422).

O senso ético do verdugo, na sua denúncia contumaz das injustiças, sobretudo aquelas praticadas contra quem tem a palavra como arma, firma-se como voz única frente a todo um corpo de posicionamentos contrários, pois a população está absorvida pelo imediatismo materialista. O verdugo tenta proteger o homem com seu próprio corpo e pela primeira vez se dirige diretamente a ele, pedindo para que ele se pronuncie, para que ele fale mais uma vez. O homem, lentamente, apenas diz: “Eu não soube dizer. Eu não soube dizer como devia. Eu não me fiz entender. Eu não me fiz entender. (*para o Verdugo*) Faz o teu serviço” (HILST, 2008, p. 424). Essa aparente resignação do homem não demove o verdugo de sua intenção. Mesmo não sabendo dizer por que o homem não deve ser morto, o verdugo, ajoelhando-se, implora: “Pelo amor de Deus, não matem o homem. Olhem, eu posso explicar... ele apertou a minha mão... quando...” (HILST, 2008, p. 425). O riso da população se transforma em despotismo também, pois ela insiste em fazer com que o verdugo faça o seu serviço. Nesse momento, um elemento de estranheza aparece na cena, conforme a didascália:

Os cidadãos aproximam-se perigosamente do patíbulo. Os juízes descem. Nesse instante entram na praça os dois homens-coiotes. Estão vestidos da seguinte maneira: calça e camisa comuns, cabeça e rosto de lobos, mãos para trás. Ficam de frente para o público, examinam o público fixamente e depois voltam as cabeças em direção ao patíbulo. Tem-se a impressão de que não foram vistos por nenhum dos cidadãos, nem juízes, etc. Apenas o filho do Verdugo dá a impressão não só de que os conhece, mas de que os esperava (HILST, 2008, p. 427).

Esses homens-coiotes são mencionados por um momento nos diálogos anteriores, quando é lembrado que o homem falava sobre os coiotes que não costumam viver eternamente nas sombras. Aqui, eles aparecem, rompem a quarta parede, inserem-se como fantasmas ou como se fossem uma lembrança: é preciso revoltar-se, é preciso a insurreição, ainda mais em tempos que exijam que as pessoas sejam mais coiotes e saiam das sombras, assumam as suas responsabilidades individuais e coletivas e partam para uma transformação, tanto de suas próprias vidas quanto da vida da comunidade. Na cena, essa metáfora hilstiana se faz em silêncio, em observação das mortes que virão. A população, imbuída de ódio e cegueira, ataca o homem e o verdugo; a cena é toda grito e desespero. Já não cabem mais o diálogo, as argumentações, as tentativas de se resolver a situação dentro de alguns princípios civilizados. Chegamos à barbárie:

CIDADÃO 5: O homem tem que morrer. Vamos, vai andando. (entra em luta com o Verdugo)

Os cidadãos atacam em conjunto, o Filho tenta escapar das mãos do Carcereiro, mas não consegue. Frases: “Mata logo o homem” – “Mata do nosso jeito”.

VOZ DO VERDUGO (Com intensa comoção): Não. Não. Eu morro mas...

Frase: “Então morre”. Começam a dar pauladas no homem e no Verdugo. Cena de intensa violência. Frases soltas: “Dá uma no olho do cavalo” – “Toma você também, seu porco”. Terminam a chacina. Recuam vagarosamente. Silêncio esticado. Descem do patíbulo. Vê-se o homem e o Verdugo lado a lado, mortos (HILST, 2008, p. 427).

A barbárie vence mais uma vez e vence mais fortemente porque se ouve depois um cínico juiz velho dizendo: “Nós não queríamos que fosse assim”. O velho discurso de quem se exime e se apega a uma lei velha, falha, que não cumpre seus desígnios básicos, pois alterada por interesses sórdidos. Os homens da lei saem de cena reclamando da roupa, indiferentes ao que acabaram de ver. Depois as pessoas se dispersam, a mulher, a filha e o noivo arrastam o corpo do verdugo, enquanto o filho sai acompanhado pelos homens-coiotes.

O verdugo, em sua obstinação pela justiça, pela certeza de que aquele homem não merecia morrer, entrega a própria vida por causa de sua força ética. Não renunciou a sua responsabilidade, não se vendeu nem trocou a sua revolta por um pouco de dinheiro. O homem foi condenado porque era um perigo sutil, e a sutileza é sempre um feixe de luz, ou, para nos aproximarmos ainda mais de uma das metáforas apresentadas em *O verdugo*, um coioote que sai da moita para, quem sabe um dia, encontrar o seu “corpo de pássaro e levantar voo” (HILST, 2008, p. 395) através da revolta, esse ato de amor e fecundidade.

Referências

ARENDDT, Hannah. *Responsabilidade e julgamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BLOCH, Ernst. *El principio esperanza*. Madrid: Aguilar, 1979.

BULLOUGH, Edward. A “distância psíquica” como um factor na arte e um princípio estético. In: MOURA, Vitor (Coord.). *Arte em teoria: uma antologia de estética*. Minho: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM); Húmus: Ribeirão, 2009. p. 75-110. Disponível em: <<https://goo.gl/GsPfxZ>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

COPEAU, Jacques. *Registres I: Appels*. Paris: Gallimard, 1974.

FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos & Escritos; V).

HILST, Hilda. Hilda Hilst: suas peças vão acontecer. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, [5 jan. 1970]. Entrevista concedida a Regina Helena.

HILST, Hilda. *Teatro completo*. São Paulo: Globo, 2008.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TEIXEIRO, Alva Martínez. Um paraíso desabitado: a terra devastada da utopia no teatro de Hilda Hilst. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 53, p. 27-41, jan.-jun. 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/ESkJ9b>>. Acesso em: 30 jan. 2017.

VARIA

Uma poética da crônica em Machado de Assis?

A poetics of the genre “crônica” in Machado de Assis’s “crônicas”?

José Américo Miranda¹

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo / Brasil

bmaj@uol.com.br

Resumo: Este artigo procura apontar, nas crônicas de Machado de Assis, alguns dados que tornariam possível a elaboração de uma “teoria da crônica” a partir das reflexões do cronista, não só sobre a própria crônica, mas sobre seus temas, suas técnicas e os materiais de que ela se serve – especialmente sobre a própria linguagem.

Palavras-chave: crônica brasileira; poética da crônica; Machado de Assis.

Abstract: This paper tries to point out, in “crônicas” by Machado de Assis, some elements that would provide a theory of the genre “crônica” on the basis of the author’s reflections, not only on the “crônica” itself, but on its themes, its technical aspects and its resources – especially language itself.

Keywords: Brazilian “crônica”; theory of “crônica”; Machado de Assis.

Recebido em: 6 de junho de 2016.

Aprovado em: 14 de novembro de 2016.

¹ Bolsista de Desenvolvimento Científico Regional do CNPq – DCR, junto à Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo – FAPES.

I

Na penúltima crônica que escreveu para a série “A Semana”, em 21 de fevereiro de 1897, Machado de Assis (1955c), depois de se referir ao começo das lutas que resultaram, anos mais tarde, na anexação de Creta à Grécia, e, antes disso, possibilitaram o fim do período de dominação do império turco sobre a ilha, depois de se referir às idas e vindas das tentativas de reforma da estrutura de poder do império turco, confessa a situação difícil, por emaranhada, em que se encontra e promete ao leitor: “Domingo próximo é possível que te explique esta confusão da minha alma” (ASSIS, 1955c, p. 423). Com isso, exercita o cronista, por antecipação, uma das técnicas essenciais ao seu ofício, a das transições – de que ele foi, diga-se, um artista na prosa de ficção. A crônica seguinte, última da série, começa pela repetição e retomada da frase aqui citada, seguida pela explicação ao leitor: é que o cronista vai-se aposentar. Conforme diz ele mesmo, vai estirar os membros cansados e cochilar a sua sesta (ASSIS, 1955c, p. 425). E com outros recursos estilísticos muito do seu gosto, despede-se, dizendo “Adeus, leitor. Força é deitar aqui o ponto final” (ASSIS, 1955c, p. 428). Não só se dirige ao leitor, mas o faz com a expressão “deitar aqui o ponto final”, cujo sentido, muito de acordo com seu espírito dialético ou de contradição, como ele próprio disse numa crônica (ASSIS, 1955c, p. 200), é ao mesmo tempo literal e metafórico. Metafórico, porque a referência era ao encerramento da série de crônicas que vinha publicando há cinco anos; literal, porque uma crônica usualmente se termina por esse sinal de pontuação, e a última delas não haveria de ser exceção. Metáforas bibliográficas ou relacionadas ao código da escrita são outro campo predileto do autor; bastaria lembrar a teoria das edições humanas, que vem nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (ASSIS, 1960, p. 118 e p. 161).

Nessa despedida, diz o autor que vai descansar depois de uma atividade de cerca de cinco anos, que eram os anos de existência da série dominical que, nas páginas da *Gazeta de Notícias*, trazia o título de “A Semana”. Como na metáfora mencionada, aqui o sentido literal pode ser expandido, embora por metonímia: se o cronista encerrava a série das crônicas de “A Semana”, encerrava também sua atividade regular de cronista, que começara cerca de 40 anos antes.

A referência aos 40 anos passados conduz o pensamento e o assunto ao início da carreira do cronista – numa transição à maneira dele, menos ambiciosa, canhestra até, mas ainda assim capaz de trazer à

memória do leitor a passagem da morte ao nascimento nas já mencionadas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (ASSIS, 1960, p. 126).

Desconsiderando-se alguns textos em prosa publicados na imprensa periódica, principalmente no jornal de Paula Brito, em que divulgara a maior parte de suas primeiras páginas de poeta, ensaiou Machado de Assis a sua atividade de cronista com alguma regularidade nas páginas de *O Espelho*, no ano de 1859 (SOUSA, 1955). Foi aí que ele publicou um texto que sua própria trajetória desmentiu redondamente. Trata-se de “O folhetinista”, em que, reconhecendo a vinculação do surgimento do folhetim na França ao jornal – “o grande veículo do espírito moderno”, segundo palavras suas –, afirmou, também: “Uma das plantas europeias que dificilmente se têm aclimatado entre nós, é o folhetinista” (ASSIS, 1955d, p. 32).² Essa aclimação negada aqui foi afirmada ao longo da vida do escritor, que foi cronista contumaz, até encerrar essa atividade regular com a crônica já citada, em 1897.³ Foi Machado de Assis, talvez, o principal responsável pela aclimação do folhetim, mais tarde chamado regularmente de “crônica”, em nosso país.

Originalmente, o folhetim consistia no espaço do jornal destinado ao comentário semanal dos acontecimentos, a que o folhetinista acrescentava suas reflexões e emprestava seu estilo, mais ou menos literário. Posteriormente, esse espaço passou a abrigar obras de ficção, publicadas em capítulos – donde a palavra ter passado a significar o mesmo que “romance folhetim”, romance publicado regularmente, aos capítulos, em periódicos. No Brasil, o termo com a primeira significação acabou substituído por “crônica”, o que se pode acompanhar no conjunto das crônicas que Machado de Assis escreveu ao longo da vida. De uso oscilante no início, o termo “crônica” consagrou-se por fim.

Antonio Candido afirma que “antes de ser crônica propriamente dita foi ‘folhetim’, ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia – políticas, sociais, artísticas, literárias”. Segundo ele, embora em Machado de Assis ainda se notasse o aspecto de “artigo leve” – vale dizer que, nele, a crônica guardava ainda algo do folhetim –, ao longo do tempo (na perspectiva histórica), a crônica “foi largando cada vez mais a intenção de

² O conjunto dos textos em prosa publicados em *O Espelho*, ao qual pertence o texto citado, recebeu edição recente (Unicamp, 2009), organizada e anotada pelo prof. João Roberto Faria.

³ As poucas crônicas que Machado de Assis publicou depois de 1897 podem ser classificadas como “publicações esporádicas”.

informar e comentar” (CANDIDO, 1996, p. 24-26). É verdade: a crônica machadiana jamais se afastou muito dos acontecimentos da semana – no sentido jornalístico de “acontecimento”, ou seja, do acontecimento que se tornou notícia. Em outras palavras, a crônica machadiana nunca se afastou muito do folhetim.

No mesmo texto em que menciona a dificuldade de aclimação do folhetim entre nós, Machado de Assis o caracteriza de maneira ainda hoje válida – e poder-se-ia acrescentar que esta é uma das maneiras da crônica, não necessariamente um modo de ser da crônica destinado a ser superado historicamente. Do autor ou do jornalista que se dedica a esse gênero, diz ele:

O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como polos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal.

Efeito estranho é este, assim produzido pela afinidade assinalada entre o jornalista e o folhetinista. Daquele cai sobre este a luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda. Pelo que toca ao devaneio, à leviandade, está tudo encarnado no folhetinista mesmo; o capital próprio.

O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espanja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política (ASSIS, 1955d, p. 33).

Vê-se aí, nesse trecho, em cada um de seus parágrafos, um começo de caracterização e de poética do gênero: a vocação para lidar com as contradições, a necessária dose de subjetividade e a incomum variedade dos assuntos. A “leviandade” mencionada no segundo parágrafo, para se casar bem com o “devaneio” no mesmo parágrafo e com o “colibri” no seguinte, deve ser entendida num sentido leve, de “inconstante”, “volúvel” – e não no sentido grave de “sem seriedade”. Idêntica ponderação se aplica ao “fútil” e ao “frívolo” do primeiro parágrafo, que são um dos polos da oposição água x fogo; afinal, água e fogo têm ambos serventia, cada um a sua. O segundo termo da comparação, a expressão figurada – “água e fogo” –, como que sobrepõe seu sentido ao dos termos denotativos – “útil” e “fútil”, “sério” e “frívolo” –, conferindo-lhes direitos iguais de cidadania.

Quanto ao termo “folhetim”, aplicado à crônica, ele aparece, por exemplo, na crônica de 25 de julho de 1864, da série “Ao Acaso”, publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, no ponto exato em que o cronista, tendo discorrido sobre as rosas de um canteiro que visitara pela manhã, sobre a notícia da invenção de um vinho de rosas no Sul do país, e, depois de passar por diversos assuntos, tendo chegado ao anúncio da chegada ao Rio de Janeiro de crianças artistas vindas da Europa e do Sul do império, conclui do seguinte modo, enunciando uma regra própria da crônica: “Hão de notar que de princípio a fim, tenho-me hoje referido ao Sul. É para lá que estão voltados os espíritos; o folhetim recebe a influência do tempo, não lha impõe” (ASSIS, 1955e, p. 68). A regra enunciada diz respeito ao tempo; porém, há outras lições aí: a referência a princípio e fim consiste, ao mesmo tempo, em duas técnicas da arte da crônica – a de ligar o princípio ao fim, fechando num círculo de raciocínio a variedade dos assuntos, e a de refletir, numa espécie de exercício da função poética da linguagem, sobre a natureza, o método e a técnica da própria crônica.

Ainda na série “Ao Acaso”, em 21 de fevereiro de 1865, o cronista começa assim o parágrafo final de sua crônica: “Sem sair do terreno da arte [antes ele comentara, com algum desenvolvimento, a exposição da Academia de Belas-Artes inaugurada naquela semana], concluiremos o folhetim, mencionando o concerto dado pelo Sr. Bonetti, no teatro de S. Januário, sábado passado” (ASSIS, 1955e, p. 312). O cronista passa das artes plásticas à música, como se vê.

Ainda em 30 de junho de 1878, nas páginas de *O Cruzeiro*, na série de crônicas assinadas com o pseudônimo de Eleazar, que tinha o sestro de fazer corresponder à variedade de assuntos a divisão da crônica em partes, variando o número delas entre quatro e nove, aparece a palavra “folhetim”. Na sequência do comentário de duas notícias lúgubres – a da morte súbita da rainha d. Mercedes de Espanha e a de que um filósofo alemão não encontrara “no arsenal da liberdade melhor arma do que um revólver”; diante do que ele exclama “Pobre filosofia! pobre filosofia!” –, termina ele a sua crônica, na parte VIII, com as únicas seguintes palavras: “Pobre folhetim!” (ASSIS, 1955g, p. 65). Afinal, o cronista não escreve apenas o que quer ou deseja, escreve sobre o material que o tempo lhe oferece: “recebe a influência do tempo, não lha impõe”.

II

Os incontáveis e imprevisíveis assuntos são a dificuldade e a virtude da crônica, são as fontes de sua miséria e de seu esplendor – para nos valermos dos termos de Ortega y Gasset (1980). Uma das primeiras grandes séries de crônicas de Machado de Assis, que circulou no *Diário do Rio de Janeiro*, entre 12 de junho de 1864 e 16 de maio de 1865, intitula-se justamente “Ao Acaso”, fazendo justiça à metáfora do colibri, que o autor empregara em “O folhetinista”. Essa variedade, se na crônica vem de fora, é imposta pela sucessão aleatória dos acontecimentos de que ela se nutre, pode refletir também, simultaneamente, uma inquietação interna, nascida no espírito do cronista. Quando, nesse mesmo ano de 1864, Machado de Assis publicou *Crisálidas*, seu primeiro livro de poesias, a falta de unidade da obra foi o primeiro e principal defeito que lhe acharam. Um crítico, referindo-se à série de crônicas que o autor publicava naquela época, expressou sua censura àquela obra com as seguintes palavras:

Mas, por que razão há de o poeta deixar entrever a figura do folhetinista leviano que doudeja *ao acaso* por entre as anedotas e os acontecimentos, as notícias e as facécias, os sorrisos e as lágrimas, tocando apenas em cada um, sem se demorar em nenhum, esquecendo na linha seguinte o que escrevera na anterior?

É esse talvez o defeito de Machado de Assis (TAVARES, 1864, p. 1, grifo do autor).⁴

A variedade estonteante, nefasta à poesia (o próprio poeta o reconheceu quando, ao preparar a edição de suas *Poesias completas*, em 1901, retirou cerca de 60% dos poemas do livro – conferindo-lhe unidade lírica), deixou às vezes confuso o cronista no campo da crônica. Mestre embora na arte de transitar com elegância e estilo próprios entre assuntos heteróclitos, não deixou de pestanejar, não deixou de se atrapalhar uma vez ou outra. Foi o que sucedeu numa crônica da série “Bons Dias”, de 29 de junho de 1889, quando, da notícia de que um partido político fora dissolvido na Venezuela, o que deixara atordoado o cronista, passou ao comentário de um artigo proveniente de Vassouras, onde um candidato republicano não nascido na cidade pretendia fazer-se eleger ali. Diante da distância, não apenas geográfica, entre essas notícias, saiu-se o cronista com esta:

⁴ Essa mesma resenha aparece, com supressão de trechos, em MACHADO, 2003, p. 65-66, e, com supressão apenas dos poemas citados, em ASSIS, 2009, p. 647-650.

Em política (ao menos aqui) só choram os da paróquia na paróquia, entendendo-se que chorar quer dizer rir. [Ele havia narrado, antes, a anedota do camponês que não chorou, quando todos choravam ao ouvir um sermão, por não ser da paróquia.] Quem nasceu em alto mar, faça-se eleger pelos tubarões. Há aqui uma emenda à lei Saraiva [lei que, em 1881, dividira as províncias em distritos para fins eleitorais].

Que tem isto com a notícia telegráfica de Venezuela? Leve-me o diabo se me lembra onde é que estava a ligação. Vá esta, em falta de outra. Provavelmente, o partido de Guzmán Blanco [na Venezuela] compunha-se de todos os distritos de Venezuela; começou a perdê-los, até que chegou a um só, depois uma cidade, uma vila, uma rua, um beco, um quarteirão, uma casa, finalmente uma alcova: morreu o homem que dormia na alcova, dissolveu-se o partido. Note-se que isto não liga coisa nenhuma, mas é um modo de casar (como dizia Molière) a República de Veneza com o Grão-Turco. Grão-Turco é o Guzmán Blanco (ASSIS, 1990, p. 199).

A confusão nesse caso deu-se no campo da cena política, de que o cronista foi observador contumaz e comentarista arguto. As crônicas da série “Bons Dias”, publicadas na *Gazeta de Notícias* entre 5 de abril de 1888 e 29 de agosto de 1889, são especialmente dedicadas às atividades políticas, embora as outras séries não desdenhem dessa atividade. A propósito disso, é bom lembrar que, no início de sua carreira de jornalista, contratado em 1860 para a redação do *Diário do Rio de Janeiro*, onde trabalhou ao lado de Quintino Bocaiuva e Henrique César Muzzio, Machado de Assis foi para o Senado, como comentarista parlamentar, e nessa função permaneceu por três anos. Foi aí que ele conviveu com Bernardo Guimarães, que representava o *Jornal do Comércio*, e Pedro Luís, do *Correio Mercantil*. (ASSIS, 1898, p. 257-271; MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, v. 1, p. 128-143)

Teriam vindo daí a disposição e o instrumental para o comentário da cena política, que se somava ao pendor para a crítica de teatros, que já exercera em *O Espelho*, entre setembro de 1859 e janeiro de 1860, de onde passou para o *Diário do Rio de Janeiro*, em que entrou a assinar a “Revista dramática”, a partir de março de 1860 (SOUSA, 1955). A esses dois assuntos juntava-se a crítica literária, também ela um dos primeiros compromissos de sua atuação como periodista.

A conjugação desses três motivos, articulados à reflexão sobre a natureza da crônica, era uma constante nos primeiros anos dessa atividade do cronista Machado de Assis. Na primeira crônica que escreveu para *O Futuro*, publicada em 15 de setembro de 1862, reuniu ele esse conjunto de temas e mais alguma coisa: começou por conversar com sua pena de cronista, que andava no fundo da gaveta e “que estava com um ar triste”, dizendo-lhe, num jogo de palavras bem do seu estilo, que ela estava para “escrever nas páginas do *Futuro*” – ao que acrescentou um “Olha para que te guardei eu!”. Atribuindo a atividade à pena (por costume dela de antigos tempos?), relatou o “encerramento da assembleia legislativa”; daí passou “às letras e às artes”, com comentário bastante detalhado de obras recém-publicadas; falou da chegada do pianista Artur Napoleão (ele, que traria daí a uns poucos anos para o nosso continente a moça Carolina Novais!) ao Rio de Janeiro; e, com alguma aflição, encaminhou a crônica para o final, falando de teatro: “Quisera falar de teatro, mas os teatros não me dão largo campo para falar deles, ou, arrisquemos antes a verdadeira expressão, não me dão campo absolutamente nenhum”. Por fim, encerrou a crônica, retomando a conversa do início, ralhando com sua pena, por ter sido “desalinhada e sensaborona” naquelas linhas (ASSIS, 1955d, p. 299-308). No diálogo com a pena, bem no início da crônica, em conselhos muito semelhantes aos que propôs cerca de dois anos depois, em “O ideal do crítico” (1865), como condição ao bom exercício da crítica literária, escreveu ele (falando à pena): “Sê entusiasta para o gênio, cordial para o talento, desdenhosa para a nulidade, justiceira sempre, tudo isso com aquelas meias tintas tão necessárias aos melhores efeitos da pintura” (ASSIS, 1955d, p. 300).

A literatura, o teatro e a política foram temas constantes do cronista; mas nem só disso se alimentava; como o “colibri”, voejava por tudo quanto é assunto. Numa crônica de sua última série, dedicada ao comentário da “estação eleitoral” – ainda a política!, em 1893! ele, que diria em 1896 não serem com ele as “leis internacionais, constituições federais ou estaduais”, ele, que se dizia “quando muito, homem de regimento interno” (ASSIS, 1955c, p. 130) –, como que enfarado da matéria, invocou a sua musa:

Mas onde vou eu neste andar administrativo e político?
Musa da crônica, musa vária e leve, sacode essas grossas
botas eleitorais, calça os sapatinhos de cetim, e dança,
dança na pontinha dos pés, como as bailarinas de teatro;

gira, salta, deixa-te cair de alto, com todas as tuas escumilhas e pernas postiças. Antes postiças que nenhuma (ASSIS, 1955d, p. 405).

Amargo às vezes, cruel até, o humor é outra característica que se não pode negar à sua pena de cronista. Essa história de pernas postiças...

Esse fastio da administração manifestou-se também na distinção apontada por ele – justo ele, que escrevia sobre tudo o que queria – entre crônica e artigo de fundo: “Deixemos, porém, essa matéria [a política e as circulares administrativas] mais de artigo de fundo que de crônica, e tornemos ao céu azul, ao sol claro, à temperatura fresca” (ASSIS, 1955c, p. 289). Nesse caso, foi o próprio cronista a dar um “chega pra lá” no assunto administrativo; no caso da crítica teatral e da crítica literária, eternas companheiras dele, não foi bem assim.

Ainda no *Diário do Rio de Janeiro*, ainda em 1865, ainda nos tempos da série “Ao Acaso”, escreveu o cronista:

A nossa revista [o folhetim, a crônica] tinha entre as suas obrigações, o capítulo dos teatros. Pena mais capaz se encarregou agora dessa matéria e nos liberta da obrigação. Aplaudindo os leitores a substituição, cumpre-nos observar que não estamos inteiramente inibidos de falar uma vez por outra dos assuntos teatrais. Assim, para começar o exercício desta exceção, mencionaremos aqui a aparição da nossa primeira artista dramática, a Sra. D. Gabriela da Cunha, que há longos meses se achava fora da corte (ASSIS, 1955d, p. 351-352).

A partir de então, não é sem constrangimento que o cronista aborda o teatro: em abril de 1865, ele praticamente se exime de criticar a peça *Os voluntários*, afirmando: “O crítico dos teatros já analisou demoradamente nestas colunas a nova obra do Sr. Ernesto Cibrão” (ASSIS, 1955d, p. 378); em 1876, já nas páginas da *Ilustração Brasileira*, com o pseudônimo de Manassés, anotou: “Ao pé da festa lírica, houve uma dramática, e não somenos. Mas eu não quero *empieter* sobre os direitos do meu colega da crônica teatral, por isso limito-me a dizer que dou um aperto de mão apertadíssimo ao Furtado Coelho [...]” (ASSIS, 1955f, p. 146-147); em 15 de junho de 1877, na mesma publicação, disse ele, todo cheio de dedos: “O capítulo dos teatros não me pertence; mas sempre direi de passagem, que a caridade teve outra manifestação, do mesmo modo que vai ter

amanhã outra: – um sarau lírico e dramático em benefício das vítimas da seca” (ASSIS, 1955f, p. 239); em 15 de agosto de 1877: “Não quero invadir os domínios do meu colega da revista dramática” (ASSIS, 1955f, p. 260); em 15 de novembro do mesmo ano, depois de dedicar um trecho à representação de três peças nacionais: “Se esta minha crônica fosse revista dramática, eu exporia mais detidamente o inventário dos méritos da composição que o Sr. Vale pôs em cena” (ASSIS, 1955f, p. 294).

No tocante à crítica de livros, uma das crônicas de Manassés, publicada em 15 de julho de 1877, mencionou, anexa à restrição teatral, a restrição imposta também a ela: “E é esta a bagagem da quinzena. *Le reste ne vaut pas l’honneur d’être nommé*. Parte é política, assunto defeso à folha; parte é bibliografia e teatros, que pertencem a distinto colega” (ASSIS, 1955f, p.250). Em outro periódico, *O Cruzeiro*, em 18 de agosto de 1878, sob a capa de Eleazar, escreveu ele: “Não é meu costume falar de livros nesta crônica; abro uma exceção, aliás três” (ASSIS, 1955g, p. 149). É difícil imaginar que o não falar de livros tenha sido imposição do cronista a si próprio. Poderia fazê-lo, para caracterizar uma série assinada por um pseudônimo (Eleazar, no caso); mas por que o faria para depois romper consigo mesmo?

A explicação mais provável para esses fatos, e isso ficou explícito no caso da crítica teatral, foi a progressiva especialização do jornalismo naquela década de 1870. Com isso, a matéria específica da crônica foi deixada àquele que melhor e com mais desenvoltura, com mais graça e mais arte, movia-se nesse campo. Na *Gazeta de Notícias*, por ocasião de doença do cronista, que não pôde dar sua contribuição dominical, mudou a voz que falava no espaço que lhe era destinado, e falou, segundo se diz, Ferreira de Araújo, diretor do jornal, que, explicando-se ao leitor, disse em elogio do cronista: “amigo leitor, que há tempos trazes o paladar apurado pelo manjar de deuses, que todos os domingos te servem” (ARAÚJO in ASSIS, 1955a, p. 435).⁵ Em outra ocasião semelhante, substituindo outra vez o cronista, repetiu Ferreira de Araújo, com palavras diversas, o elogio feito na ocasião em que o substituíra anteriormente: “suspirem as senhoras afeitas a encontrar aqui sempre um raio da luz divina da poesia e resmunguem os lapidários do estilo, que sempre aqui achavam alguma cousa que aprender” (ARAÚJO in ASSIS, 1955b, p. 458).⁶

⁵ A atribuição de provável autoria da crônica, feita pelos editores, vem em nota, à p. 406 do volume citado.

⁶ A atribuição de provável autoria da crônica, feita pelos editores, vem em nota, à p. 85 do volume citado.

Apesar dos constrangimentos, vindos não se sabe precisamente de onde, exceto no caso da crítica teatral, Machado de Assis persistiu fazendo crítica literária em suas crônicas. Mário de Alencar, que foi o primeiro a lhe reunir os textos críticos, reconheceu que em suas crônicas, desde as primeiras até as últimas, “a fantasia a cada passo cede o lugar que ali é próprio dela às considerações do espírito afeito à análise de obras literárias”. Diz ele ainda: “Tive ideia de juntar aqui [no livro que reunia os textos de crítica literária] os trechos das crônicas *A semana*, em que há apreciações e juízos de autores e obras; achei dificuldade em destacá-los, ou por muito breves e sintéticos, ou por muito enleados a outros assuntos” (ALENCAR, 1910, p. 2 e p. 5).

Outro objeto das observações atentas de Machado de Assis, que lhe mereceu atenção e sobre o qual deixou preciosas e ainda não estudadas observações, todas muito enleadas aos demais elementos do contexto em que elas surgem, é a linguagem. Tanto nessas passagens como nos inumeráveis outros assuntos de que tratam as crônicas, encontram-se algumas das delícias da arte com que Machado de Assis transita de um assunto a outro, do humor com que passa da seriedade à leveza, da perícia com que salta da reflexão ao devaneio.

III

O devaneio é o capital próprio do cronista; e as horas noturnas, em que o bulício do dia já cessou, são o tempo propício ao florescimento dele – horas de relaxamento, de “leviandade”; horas em que não há regimentos nem regulamentos a serem respeitados; horas de impontualidade e descompromisso –, são as horas em que trabalha esse “pedreiro literário” (ASSIS, 1955c, p. 184)⁷:

Apareço algumas vezes à segunda-feira, – hoje como na semana passada; mas isso não quer dizer que eu tenha mudado o meu dia próprio, que é o domingo.

A profissão do folhetim não é ser exato como um relógio; e ainda assim, todos sabem como, até na casa dos relojoeiros, os relógios divergem entre si.

Se é lícito ao relógio variar, não é ao folhetim que se deve pedir uma pontualidade de Monte Cristo.

⁷ A expressão é de Machado de Assis, em crônica de 24 de maio de 1896.

Eu cismo nos meus folhetins sempre a horas mortas,
e acontece que nem sempre posso fazê-lo a tempo de
aparecer no domingo.

Fiquem avisados.

Disse – horas mortas – para seguir a linguagem comum;
mas haverá acaso horas mais vivas do que as da noite?
(ASSIS, 1955e, p. 75-76).

Na continuação dessas palavras, o cronista publica uns versos “de um poeta”, “escritos no álbum de uma senhora de espírito” (ó vida! ó ficção! os versos são dele mesmo, trazem o título de “Horas vivas”, e apareceram em *Crisálidas*, no mesmo ano de 1864, em que foi publicada a crônica). É de se notar que, apesar dos problemas de visão que o acompanharam ao longo da vida e que muitas vezes o impediam de trabalhar à noite, essas horas lhe renderam assuntos em ocasiões diversas – o poema “Stella”, que aparece em *Crisálidas* (1864), é um exemplo; e uma das lindezas da poesia machadiana, “A flor do embiroçu”, que aparece em *Americanas* (1875), é outro:

Quando a noturna sombra envolve a terra
E à paz convida o lavrador cansado,
À fresca brisa o seio delicado
A branca flor do embiroçu descerra.

E das lípidas lágrimas que chora
A noite amiga, ela recolhe alguma;
A vida bebe na ligeira bruma,
Até que rompe no horizonte a aurora.

Então, à luz nascente, a flor modesta,
Quando tudo o que vive alma recobra,
Languidamente as suas folhas dobra,
E busca o sono quando tudo é festa.

Suave imagem da alma que suspira
E odeia a turba vã! da alma que sente
Agitar-se-lhe a asa impaciente
E a novos mundos transportar-se aspira!

(ASSIS, 1875, p. 151-153)

A seriedade, a reflexão e a profundidade que exige o assunto grave, a leveza própria do devaneio, assim como o humor, são aspectos de uma mesma espécie textual, para não dizer gênero, que é a crônica. Nela, a reflexão séria e profunda alterna-se, embaralha-se e funde-se à linguagem amena que expressa o devaneio. Numa das crônicas em que habitam o assunto sério e o ligeiro, diz ele, a certa altura: “Lá me ia eu resvalando neste declive das ponderações graves, que só a espaços, e ao de leve, podem ser lícitas à mais desambiciosa das crônicas deste mundo” (ASSIS, 1955g, p. 166).

A musa da crônica, como disse o cronista, é “vária e leve”, calça “sapatinhos de cetim”, dança como as bailarinas, leves, no ar. São norma na crônica as metáforas próprias da invenção poética. Mas Machado de Assis, ouvido atento de poeta treinado, não confunde prosa com verso. Em diversos pontos de suas crônicas ele percebe que expressou algo na exata medida de um verso. “Creio que fiz um verso” – escreveu ele, depois desta sequência de setessílabos, aqui dispostos como versos:

ninguém arrancou aos fatos
uma significação,
e, depois, uma opinião.

(ASSIS, 1990, p. 56)

E marcando a diferença entre prosa e verso, diz ele, em outra crônica da série “Bons Dias”, em que aparecem os “versos” já citados: “...e cá tratamos da cidade inteira. Creio que saiu-me um verso decassílabo: ‘e cá tratamos da cidade inteira’. Não me sobra tempo para transpô-lo a prosa” (ASSIS, 1990, p. 154).⁸

Na série de crônicas “A Semana”, muitas vezes ocorre essa percepção da forma de um verso em meio à prosa do cronista. Em 30 de abril de 1893, depois de escrever, referindo-se a Ahasverus, “[...] via o eterno andador, andando, andando...”, reparou: “Lá me saiu um verso [...]./ Justamente, um verso. Aí está o que é ter metrificado lendas em criança; não se pode falar delas, sem vir a métrica de permeio” (ASSIS, 1955a, p. 286). Sem visitar todos os trechos em que o cronista se vê às voltas com questões envolvendo versos, mencione-se outra passagem,

⁸ Na edição citada, está “Não me sobra tempo para transpô-la a prosa”. Consultando a *Gazeta de Notícias* de 26 de janeiro de 1889, encontrei “Não me sobra tempo para transpô-lo a prosa”, o que me parece correto, já que o pronome oblíquo se refere a “verso”. Raimundo Magalhães Júnior, que tinha incluído essa crônica em *Diálogos e reflexões de um relojoeiro* (p. 197-199), transcreveu o texto corretamente.

de 15 de novembro de 1896, em que – evocando o *Itinerário [de Paris a Jerusalém e de Jerusalém a Paris]*, de Chateaubriand, onde o autor francês relata ter visto cegonhas “irem do Ilisso às ribas africanas” – Machado de Assis retorna à distinção entre as poéticas da prosa e da poesia (talvez mais do verso do que da poesia propriamente, embora, para ele, ao que tudo indica, o consórcio entre poesia e verso fosse indissolúvel):

Também eu vi as cegonhas da Hélade, e peço me desculpeis esta erupção poética; nem tudo há de ser prosa na vida, alguma vez é bom mirar as cousas que ficam e perduram entre as que passam rápidas e leves... Creio que até me escapou aí um verso: “entre as que passam rápidas e leves...” A boa regra da prosa manda tirar a essa frase a forma métrica, mas seria perder tempo e encurtar o escrito; vá como saiu, e passemos adiante (ASSIS, 1955c, p. 328).

Difícilmente imagináramos um Guimarães Rosa em acordo com essa teoria da prosa, que tão radicalmente a distingue da poesia. Machado de Assis, porém, separou-as como separou. É certo que ele conhecia bem as traduções em prosa francesas feitas a partir de versos de outras línguas, como é certo que conhecia poemas em prosa, e não apenas franceses, pois admitiu e concluiu ser este o gênero a que pertence *Iracema*, de José de Alencar (ASSIS, 1937, p. 64-76). Sua proposta parece mais uma poética para si mesmo, não aplicável a outros, não passível de generalização.

A julgar pela metáfora que empregou no primeiro capítulo de *Ressurreição*, seu primeiro romance, ao dizer que Félix, depois de ter estado “entregue à contemplação interior de alguma quimera, desceu rapidamente à prosa” (ASSIS, 1955h, p. 12) – onde “descer à prosa” está por “desceu à realidade”, ou “pôs os pés no chão” –, parece que ele considerava a prosa o recurso mais adequado à expressão das irregularidades e flutuações, para não dizer altos e baixos, da vida e da realidade. A crônica, setor menor no universo maior da “prosa”, tem a fisionomia da “vida ao rés do chão” – para nos valermos da expressão de Antonio Candido –; ela é menor no sentido literal da palavra “prosa”, isto é, é gênero literário menor, e é menor no sentido metafórico que Machado de Assis lhe emprestou, pois é afeita aos pequenos acontecimentos da realidade e da vida cotidiana. Na última crônica que publicou na *Gazeta de Notícias*, em 1900, reunida ao conjunto de *A Semana*, nas edições Jackson, escreveu ele: “Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda

que descobre o encoberto” (ASSIS, 1955c, p. 437). Cinco anos antes desse dito, ao mencionar uma amante de Eusébio de Queirós, com isso desviando-se de seu assunto, que era o Senado, disse ele de repente: “São migalhas da história, mas as migalhas devem ser recolhidas” (ASSIS, 1955b, p. 417). No mundo da prosa há estratos e campos: a cada um o seu gênero. Para as instituições, a história; para a periferia da história, a crônica. Ele foi cronista, não historiador.

Já a terra da poesia, segundo um dos versos do cronista, que também foi poeta – “A terra da poesia é a nossa Alemanha” –, é “um refúgio tranquilo, um suave remédio”, “para a dor e o tédio” (ASSIS, 1870, p. 11-13). Daí a preferência dele pelas “horas vivas” da noite, horas que para o comum dos homens são horas mortas. Daí a função consoladora das musas.

Mesmo a crônica, como se viu, tem a sua musa, a capacidade de tirar o cronista do seu lugar diurno. Mais colada à realidade e aos acontecimentos está a notícia que alimenta a crônica; esta é sempre feita a partir de um telegrama, de uma notícia de jornal, de uma lei redigida e publicada, de um anúncio de xarope, de uma palavra, enfim. Ao fim e ao cabo, é no terreno da linguagem que se move o cronista. E quando não é assim, a matéria do cronista vem de sua fantasia, do mundo das quimeras, terreno próprio da literatura e da poesia.

Há observações linguísticas nas crônicas de Machado de Assis que alimentariam um alentado estudo. O que não renderia em reflexões essa matéria se uma Ângela Vaz Leão, com o talento e o saber filológico que tem, se debruçasse sobre ela!

Sobre o tapete da linguagem, de que parte a crônica – telegramas, notícias, anúncios, livros, discursos –, nascem as considerações linguísticas do cronista. Sobre a unidade vocabular, escreveu ele certa vez, em comentário de cunho político:

Eu julgo as cousas pelas palavras que as nomeiam e basta ser partido para não ser inteiro. Assim, por mais vasto que seja o programa do partido republicano federal, não podia conter todos os princípios e aspirações, alguma coisa ficou de fora, com que organizar outro partido. A regra é que haja dous. O dia faz-se de duas partes, a manhã e a tarde. O homem é um composto de dualidades. A principal delas é a alma e o corpo; e o próprio corpo tem um par de braços, outro de pernas, os olhos são dous, as orelhas duas, as ventas duas. Finalmente, não há casamento sem duas pessoas (ASSIS, 1955c, p. 69).

Do sufixo formador de superlativos acoplado a um substantivo em discurso do senador Dias Vieira – formando o anômalo “coisíssima” – faz ele uma avaliação, nesta apóstrofe à língua portuguesa: “Deste modo – oh! primogênita filha da latina! – se um Vieira te ilustrou, outro Vieira te deslustra” (ASSIS, 1955e, p. 116). Como no caso dessa palavra nova, o cronista lamenta o surgimento de outra: “Pela minha parte, só uma cousa me dói na composição dos Estados: é o nascimento da palavra *coestaduano*” (ASSIS, 1955a, p. 45). Ele registra, também, o uso do ainda não dicionarizado “paternalismo”: “Sei que temos a cousa, mas não temos o nome, e seria bom tomá-lo [aos americanos ou ingleses, que o inventaram], que é bonito e justo. A cousa é aquele vício de fazer depender tudo do governo, seja uma ponte, uma estrada, um aterro, uma carroça, umas botas” (ASSIS, 1955c, p. 231).

Seu dicionário de referência era o de Antônio de Morais Silva, que lhe forneceu o argumento para o comentário de um artigo cujo título era “Consta não; é exato”: “Conheço desde muito o velho *Constar*, era eu bem menino; lembra-me remotamente que foi um carioca, Antônio de Morais Silva, que o apresentou em nossa casa” (ASSIS, 1955b, p. 262). O aludido *Dicionário da língua portuguesa*, em edição de 1813, dá como primeiro sentido do mencionado verbo o de “saber de certo” (SILVA, 1813), ao passo que, como sabemos, hoje o primeiro sentido é o de “ser do conhecimento de, ser dito, correr (a notícia, o boato)” (HOUAISS; VILLAR, 2001) – mais para boato do que para certeza. A crônica constata e comenta, sob forma metafórica, a deterioração do sentido do vocábulo, figurando-o no envelhecimento físico do lexicógrafo (como se ele fosse vivo e contemporâneo do cronista).

Da vida das palavras o cronista não só tinha ciência e consciência, como também deu testemunho dela; eis o que anotou sobre a substituição de “botica” por “farmácia”, no falar cotidiano, ao longo do século XIX:

Criei-me na veneração da farmácia. Entre parêntesis, e para responder a um dos meus leitores de Ouro Preto, se escrevo botica, às vezes, é por um costume de infância; ninguém falava então de outra maneira; os próprios farmacêuticos anunciavam-se assim, e a legislação chamava-os boticários, se me não engano. *Botica* vinha de longe, e propriamente não ofendia a ninguém. Anos depois, entrou a aparecer *farmácia*, e pouco a pouco foi tomando conta do terreno, até que de todo substituiu o primeiro nome. Eu assisti

à queda de um e à ascensão do outro. Os que nasceram posteriormente, acostumados a ouvir farmácia, chegam a não entender o soneto de Tolentino: *Numa escura botica encantoados*, etc., mas é assim com o resto; as palavras aposentam-se. Algumas ainda têm o magro ordenado sem gratificação, que lhes possam dar eruditos; outras caem na miséria e morrem de fome (ASSIS, 1955c, p. 95).

Em outra crônica, assentou em refletir que “as palavras mudam de significação com o andar do tempo, ou quando passam de uma região a outra” (ASSIS, 1955b, p. 231). Ele via a necessidade de alteração das palavras, em se alterando as coisas a que se referem, como no caso de motoneiro (que para ele deveria ser motoreiro) no lugar de cocheiro, quando os bondes elétricos substituíram os de tração animal. E sobre a palavra mais antiga, comentou: “Há quem diga que o próprio nome de cocheiro não cabe aos outros, mas é ir longe demais, e em matéria de língua, quem quer tudo muito explicado, arrisca-se a não explicar nada” (ASSIS, 1955b, p. 201). Assim como há aposentadoria, decadência e morte de palavras, há nascimentos de palavras e expressões.

O capítulo dos eufemismos é muito curioso: Machado de Assis, jornalista atento aos discursos correntes na sociedade carioca, chegou a este conceito: “o boato é a cultura atenuada do acontecimento” (ASSIS, 1955b, p. 244). Para ele, “obrigação é eufemismo de cativo” (ASSIS, 1955a, p. 42), “Inverdade é o mesmo que mentira, mas mentira de luva de pelica” (ASSIS, 1955a, p. 251). Na crônica a que Mário de Alencar deu o título “O punhal de Martinha”, tendo relatado que a moça do interior da Bahia, sendo perseguida e assediada por um homem, disse-lhe, antes de matá-lo, “Não se aproxime que eu lhe furo”, entrou o cronista nas seguintes considerações:

A palmatória dos gramáticos pode punir essa expressão; não importa, o *eu lhe furo* traz um valor natal e popular, que vale por todas as belas frases de Lucrecia [a quem Martinha é comparada na crônica]. E depois, que tocante eufemismo! Furar por matar; não sei se Martinha inventou esta aplicação; mas, fosse ela ou outra a autora, é um achado do povo, que não manuseia tratados de retórica, e sabe às vezes mais que os retóricos de ofício (ASSIS, 1955b, p. 155).

Há muito que aprender aí, sobre a língua falada, sobre as mudanças que ela sofre no tempo, no espaço e nos estratos sociais, sobre a polissemia, sobre os deslizamentos de sentido, sobre as invenções de formas linguísticas

populares, sobre a utilidade dessas invenções para a ampliação do repertório linguístico de um povo. Lição para o leitor comum, mas lição também para linguistas e filólogos, assim como para críticos de literatura.

O capítulo dos neologismos – grande preocupação do século – foi talvez o mais abundante. Inúmeras vezes o cronista menciona Castro Lopes, o inventor de neologismos incomodado com os estrangeirismos – a quem chamava de “a nossa Academia Francesa” (ASSIS, 1955b, p. 231). Sobre as palavras “bem conformadas de puros gramáticos”, diz ele que com dificuldade se fixam na língua, ao passo que as invenções do povo impõem-se:

Notai que o que legitima um vocábulo destes, é a sua espontaneidade. Eles nascem como as plantas da terra. Não são flores artificiais de academias, pétalas de papelão recortadas em gabinetes, nas quais o povo não pega. Ao contrário, as geradas naturalmente é que acabam entrando nas academias (ASSIS, 1955a, p. 345).

Com as palavras estrangeiras, como fez com as invenções do povo, ele foi tolerante. Aceitou-lhes a pronúncia aportuguesada por nós, “que temos o gosto de adoçar a pronúncia e muitas vezes alongar a palavra” (ASSIS, 1955b, p. 230). E mais do que isso: em sua poesia, empregou vocábulos estrangeiros que, para que o verso ficasse na medida certa, haviam de ser pronunciados à maneira brasileira – como ocorre neste verso, “Lovelace concluíra”, do poema “No espaço”, em que, para que o verso tenha as sete sílabas necessárias, “Lovelace” há de ser lido com quatro sílabas (ASSIS, 1870, p. 59-63).⁹

Da língua inglesa, escreveu numa crônica, com o humor que lhe caracterizava a prosa de cronista:

Li até, que um condenado à morte, perguntando-se-lhe, na manhã do dia da execução, o que queria, respondeu que queria aprender inglês. Há de ser invenção; mas achei o desejo verossímil, não só pelo motivo aparente de dilatar a execução, mas ainda por outro mais sutil e profundo. A língua inglesa é tão universal, tem penetrado de tal modo em todas as partes deste mundo, que provavelmente é a língua do outro mundo. O réu não queria entrar estrangeiro no reino dos mortos (ASSIS, 1955a, p. 319).

⁹ O verso citado encontra-se na p. 63.

No que toca a línguas estrangeiras, Machado de Assis aprendeu francês ainda muito jovem, estudou e traduziu textos do inglês e do italiano. Estudou, ainda, grego e alemão (EXPOSIÇÃO..., 1939, p. 99 e p. 105).¹⁰ Ele não queria fazer papel feio quando passasse ao outro mundo.

Para além dos vocábulos isolados e das expressões comumente empregadas na língua portuguesa, há a combinação deles, há a sintaxe. Comentando o texto de certa lei, reparou ele na disposição das palavras que a compunham:

Esta lei tem um art. 2.º que diz assim:

“Art. 2.º. Os trilhos que servem de leito a veículos (*bonds*), os quais sobre os mesmos rodam normalmente, poderão ser mudados para lugares diversos dos que ocupam, somente com prévia aquiescência do conselho, exceto quando se tratar de ligeiras mudanças de trilhos na mesma rua ou outra mais próxima e mais larga do que aquela em que entroncam os mesmos assentados”.

Este art. 2.º não está escrito. As palavras que o deviam compor, não saíram do tinteiro; saíram outras, inteiramente estranhas, e ainda assim, com a grande pressa que havia, foram deixadas no papel para que se arrumassem por si mesmas; ora, as orações, como os regimentos, não marcham bem senão com muita lição do instrutor. As consequências são naturalmente graves (ASSIS, 1955b, p. 245).

Sobre os mecanismos de composição textual, justificou ele assim o ter associado Barbès a Bourbons numa frase: “ponho-lhe aqui o nome, por se parecer com Bourbons e contrastar com eles nos princípios sociais e políticos. Assim se explicam muitos erros de data e de biografia: necessidades de estilo, equilíbrios de oração” (ASSIS, 1955c, p. 16). Se aqui se vislumbram os mecanismos da composição literária, em outra passagem o cronista contrapõe a linguagem científica à literária da seguinte maneira: “Nesta, a imaginação vai levando as palavras belas e brilhantes, faz imagens sobre imagens, adjetiva tudo, usa e abusa das reticências, se o autor gosta delas. Naquela, tudo é seco, exato e preciso” (ASSIS, 1955c, p. 211).

¹⁰ Amostras fac-similares de seus cadernos de exercício de grego e de alemão encontram-se no volume citado.

Há muita matéria mais nesse campo, nas crônicas machadianas – adjetivo hoje dicionarizado, que um acadêmico, professor universitário, recentemente transformou em “machadoano”, fabricando com isso uma pétala de papelão recortada em gabinete, em que o povo não há de pegar!

IV

O andar muito perto do dia a dia, muito perto da realidade, torna a crônica o lugar do paradoxo e da falta de nexos: as ambiguidades e contradições do mundo não lhe escapam, infiltram-se nela – para que ela tenha o movimento, o encanto, a beleza e a riqueza da vida e do mundo. Para explicar como lidava com essa complexidade, disse o cronista de si mesmo:

Eu, posto creia no bem, não sou dos que negam o mal, nem me deixo levar por aparências que podem ser falazes. As aparências enganam; foi a primeira banalidade que aprendi na vida, e nunca me dei mal com ela. Daquela disposição nasceu em mim esse tal ou qual espírito de contradição que alguns me acham, certa repugnância em execrar sem exame vícios que todos execram, como em adorar sem análise virtudes que todos adoram (ASSIS, 1955c, p. 200).

Dotado desse “espírito de contradição”, que, sendo opinião de outros, o cronista reconhece em si mesmo, ele realizou, como artista – na poesia, na ficção e na crônica (elevando-a à categoria de arte) –, aquilo que Bachelard chamou de “instante poético”: imobilizou a vida, para ser mais que a vida, vivendo “a dialética das alegrias e dos pesares”, conferindo unidade ao “ser mais disperso, mais desunido” (BACHELARD, 1985, p. 183).

Dessa capacidade que tem o escritor de arrastar juntos os contrários vem, conforme afirma Alfredo Bosi, “a percepção de complexidade e densidade que o leitor atento alcança” quando percorre sua obra (BOSI, 2010, p. 394-397).

Assim foi o Machado de Assis artista – o que se pode constatar claramente no capítulo inicial do romance *Ressurreição*, por exemplo, em que os contrários aparecem aos pares, sistematicamente. Nesse romance, tudo começa num dia 1º de janeiro, com Félix à janela, contemplando a manhã. O narrador considera que, nessas datas, “tudo nos parece melhor e mais belo, – fruto da nossa ilusão, – e alegres com vermos o ano que desponta, não reparamos que ele é também um passo para a morte” (ASSIS,

1955h, p. 11-12). O aspecto de Félix deixava dúvida, ele estava “como se interrogasse o futuro ou revolvesse o passado”, ele se encontrava num “repouso ativo” – era “um homem complexo, incoerente e caprichoso, em quem se reuniam opostos elementos, qualidades exclusivas e defeitos inconciliáveis” (ASSIS, 1955h, p. 12 e p. 13). E assim vai...

Na crônica, não foi diferente. O tratamento dialético das contradições da realidade nos dá, no cronista, um retrato de corpo inteiro do artista Machado de Assis.

O ponto de interrogação no título deste artigo procura não admitir resposta cabal ou definitiva à questão proposta, que exige estudos muito mais extensos e aturados: Machado de Assis crítico teatral, Machado de Assis crítico literário, Machado de Assis observador da cena política, Machado de Assis filólogo ou As concepções linguísticas de Machado de Assis, Machado de Assis e suas metáforas, Machado de Assis e a arte das transições entre assuntos diversos, Machado de Assis e os modos de ligar inícios e finalizações, Machado de Assis da concepção à escrita da crônica, Machado de Assis cronista e suas fontes (a notícia, o telegrama, o anúncio de jornal, o boato, a rua do Ouvidor), etc. – tudo há de ser matéria para futuros estudiosos.

Referências

ALENCAR, Mário de. Advertência. In: ASSIS, Machado de. *Crítica*. Rio de Janeiro: Garnier, [1910]. p. 1-5.

ASSIS, Machado de. *Americanas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875.

ASSIS, Machado de. *A poesia completa*. Organização de Rutzkaya Queiroz dos Reis. São Paulo: Nankin, 2009.

ASSIS, Machado de. *A Semana*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955a. v. 1 (1892-1893).

ASSIS, Machado de. *A Semana*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955b. v. 2 (1894-1895).

ASSIS, Machado de. *A Semana*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955c. v. 3 (1895-1900).

ASSIS, Machado de. *Bons dias!* Edição, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1990.

ASSIS, Machado de. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1937.

ASSIS, Machado de. *Crônicas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955d. v. 1 (1859-1863).

ASSIS, Machado de. *Crônicas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955e. v. 2 (1864-1867).

ASSIS, Machado de. *Crônicas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955f. v. 3 (1871-1878).

ASSIS, Machado de. *Crônicas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955g. v. 4 (1878-1888).

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Edição crítica pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

ASSIS, Machado de. *O Espelho*. Organização de João Roberto Faria. Campinas: Unicamp, 2009.

ASSIS, Machado de. O velho Senado. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, ano IV, t. XIX, p. 257-271, 1898.

ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955h.

BACHELARD, Gaston. Instante poético e instante metafísico. In: BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1985. p. 183-189.

BOSI, Alfredo. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 23-29.

EXPOSIÇÃO Machado de Assis: centenário do nascimento de Machado de Assis – 1839-1939. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1939.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: roteiro da consagração (crítica em vida do autor)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Diálogos e reflexões de um relojoeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. v. 1: Aprendizado.

ORTEGA Y GASSET, José. *Miseria y esplendor de la traducción*. Granada: Universidad de Granada, 1980.

SILVA, Antônio de Moraes. *Dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Tipografia Lacerdina, 1813. 2v. [Edição fac-similar pela Revista de Língua Portuguesa, em 1922.]

SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.

TAVARES, Amaral. Crisálidas: a Quintino Bocaiuva. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 1, 16 nov. 1864.

Jeitos do deambular, sentidos do contemplar: da rua e da janela em narrativas de Aníbal Machado

Wandering ways and contemplating manners: from the street and from the window in narratives by Aníbal Machado

Carlos Augusto Magalhães

Universidade do Estado da Bahia, Salvador, Bahia / Brasil

carlosmagal@terra.com.br

Resumo: A janela e a rua constituem-se como imagens que, nos primórdios da modernidade, tornaram-se matrizes recorrentes nas artes e na literatura, e cujas representações tematizam a pujança da cidade moderna (GOMES, 2002). Na literatura brasileira, as duas imagens comparecem, respectivamente, nas narrativas “O telegrama de Ataxerxes” e “Viagem aos seios de Duília”, de Aníbal Machado. No primeiro conto, o fantasioso Ataxerxes apresenta-se como certo tipo de *flâneur*, entusiasta e deslumbrado ante o espetáculo e a vitalidade das ruas do Rio de Janeiro, em cuja pulsação e energia ele, ardentemente, deseja se imiscuir. No segundo conto, José Maria observa a capital federal a partir da janela da própria casa, em Santa Teresa. A aposentadoria é a oportunidade de o melancólico funcionário público fazer um balanço de vida e constatar o vazio da própria trajetória. A janela de onde José Maria vê a cidade lá embaixo seria uma metáfora da experiência melancólica identificada com a postura de contemplação da vida, em lugar da efetiva inserção nela. Há um elo com o passado e com uma cidadezinha de Minas Gerais, tempo-espaço de uma experiência fetichista envolvendo os seios de Duília. O retorno ao lugarejo em busca do passado e de Duília se apresenta como um grande equívoco. A dificuldade em lidar com o tempo se reflete também no descompasso entre a experiência do tempo biológico e a do tempo existencial.

Palavras-chave: melancolia; tempo; fetiche; Rio de Janeiro; modernização.

Abstract: The street and the window constitute themselves as images that have, since the dawn of modern era, become recurrent matrixes in both arts and literature, and their representation has been the subject of the richness of the modern city (GOMES, 2002). Brazilian literature presents both images in the narratives “O telegrama de Ataxerxes” and “Viagem aos seios de Duília”, by Aníbal Machado. In the former short story, the fantasist Ataxerxes introduces himself as a kind of *flâneur*, an enthusiastic and dazzled subject before the spectacle and the vitality in the streets of Rio de Janeiro, whose pulse and energy he wishes to be a part of. In the latter short story, José Maria observes the country’s capital from the window of his own house in Santa Teresa. Retirement is the only opportunity for this melancholic public servant to balance out his life and assess the emptiness of his own path. The window from which Jose Maria observes the city might be seen as a metaphor for the gloomy experience identified in the attitude of contemplating life instead of effectively living it. There is a link to the past and to a small town in Minas Gerais, the time-space of a fetishist experience involving the breasts of Duília. The coming back to the hamlet in search of the past and of Duília ends up being a big mistake. The difficulty in dealing with time is also reflected in the mismatch between experiencing a biological time and an existential time.

Keywords: melancholy; time; fetish; Rio de Janeiro; modern times.

Recebido em: 6 de março de 2017.

Aprovado em: 5 de maio de 2017.

1 Sedução urbana e migração rural

A cidade é o espaço e o tempo da modernidade. Com efeito, a partir da segunda metade do século XIX, o mundo urbano vai se tornando o *locus*, por excelência, onde se encenam imagens de representações do desenvolvimento, do progresso, do bem-estar humano. Com a implantação da ideia de cidade, o projeto positivista efetiva as bases de um dos seus mais acalentados constructos com que, especialmente, o mundo ocidental vem a ser premiado.

No Brasil, desde a primeira metade do século XX, a busca das capitais dos estados e, principalmente, do Rio de Janeiro, capital da República, sede do Distrito Federal, é uma tônica que se avoluma ao longo de todo o século. Bernardo Tanis (2003, p. 39) lembra que “a modernidade [...] é cenário de grandes transformações. Mudanças na organização social, política e econômica, mas também no campo das idéias, nas representações do mundo e do homem, na vida rural e urbana”. É conveniente observar que, apesar de aderir ao projeto iluminista, no que concerne à adoção e à adequação a certos postulados do paradigma parisiense de modernização urbana, propósito que faz com que a capital federal venha a ser considerada uma *Paris sur mer*, as matizações diversas nunca foram ofuscadas na trajetória do Rio de Janeiro. Desde sempre, as *nuances*, principalmente as de natureza cultural, atuaram, sobremaneira, desenhando as especificidades da cidade e de seu povo.

É visando a contatos com as sutilezas, com a singularidade, com a riqueza social e cultural e, sobretudo, com as possibilidades de melhora das condições de vida e com as excelências urbanas da capital que ganha força o êxodo da zona rural ou de pequenas comunidades interioranas. Trata-se do significativo movimento de migração, que vem a ser tema recorrente de representações cinematográficas, literárias, teatrais e também do rico canção popular. Enfim, é no enalço da multiplicidade urbana encenada na capital da República que Ataxerxes e José Maria, protagonistas, respectivamente, das narrativas “O telegrama de Ataxerxes” e “Viagem aos seios de Duília”, contos integrantes da antologia *A morte da porta-estandarte e outras histórias*,¹ de Aníbal Machado, aportam no Rio de Janeiro. Ataxerxes, a esposa, Esmeralda, e a filha, Juanita, partem do sítio Pedra Branca, localizado nas encostas da Serra do Mar. José Maria deixa Pouso Triste, lugarejo encravado no sertão de Minas Gerais. Como se observa, são migrantes oriundos de áreas rurais, criaturas que deixam as pequenas comunidades, trazendo e alimentando o sonho de também viver a utopia do pertencimento ao universo supostamente libertador que o Distrito Federal representaria.

Principalmente em Ataxerxes, há o desejo de desfazimento ou, pelo menos, de esmaecimento dos vínculos que o prendem em um mundo rotineiro e desinteressante. Ataxerxes submerge, por inteiro, no voyeurismo, jorro erótico emanado das ruas da cidade; entrega-se

¹ O número das páginas das transcrições de trechos dos contos aparece entre parênteses depois das partes citadas. As publicações mais recentes da obra apresentam-se com o título *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*.

às especulações provenientes de sua condição de espectador e ator, em potencial, daquela cena espetacular; joga-se, por inteiro, na miragem do espetáculo, deixando-se envolver por situações curiosas e pitorescas. Tais eventos são vivenciados, às vezes, com laivos de comicidade, outras tantas, com marcas de tragicidade, tudo contribuindo para que ele seja caracterizado e visualizado sob o rótulo da caricatura. Através do humor, evidencia-se o drama de um homem perdido na multidão. Seu grande desejo é enviar o telegrama ao presidente da República, notificando-o de que se encontra na cidade e que deseja conseguir um emprego. O telegrama constitui-se como passaporte que o colocaria em contato com Zito, companheiro de infância. Chegar a Zito e fazê-lo lembrar-se da convivência que desfrutaram ressoa em seu imaginário como a única barreira que, transposta, faria com que a felicidade lhe sorrisse. A excitação fantasiosa não permite que Ataxerxes enxergue o dramático, hilário e sensacionalista processo de desagregação a que está sendo remetido. Nessa direção, Adonias Filho (1969, p. 110-111) anota que, na produção de Aníbal Machado, “[entrosam-se] personagem e espetáculo, [tornando-se] as duas posições responsáveis pelo equilíbrio das narrativas que se traduz em firmeza na dissociação do mundo interior (a personagem) e na representação do mundo exterior (o espetáculo)”.

Discutindo a cidade moderna e suas derivas pós-modernas, Renato Cordeiro Gomes refere-se a duas imagens que, nos primórdios da modernidade, teriam marcado, sobremaneira, a leitura e a percepção da urbe daquele momento: “tais imagens são a rua e a janela, matrizes que se tornaram recorrentes nas artes e na literatura. Essas matrizes foram, salvo engano, fixadas por dois contos: um de Edgar Allan Poe, o famoso ‘O homem da multidão’ (1840), outro de E. T. A. Hoffmann, ‘A janela de esquina do meu primo’” (GOMES, 2002, [s.p.]). As elaborações do pesquisador embasam-se no importante artigo “Fenêtres (De Rousseau a Baudelaire)”, de Jean Starobinski, crítico suíço que analisa o texto de E. T. A. Hoffmann, conto em que há a contemplação da geografia e da sociologia das ruas, a partir da janela de um cômodo de um prédio instalado em frente a um mercado público de Berlim. Desdobrando as próprias reflexões, Starobinski comenta os pontos de vista de Walter Benjamin, os quais tematizam a imersão no cotidiano das ruas. Detendo-se na leitura do sentido das andanças por espaços urbanos públicos, hábito moderno que se torna emblemático com a atuação do *flâneur* em sua *flanêrie*, o crítico relativiza o entendimento restrito da deambulação,

leitura que leva em conta as bases do processo de interação com as ruas, conforme a descrição construída por Walter Benjamin. Convém observar o alerta de Starobinski, no sentido de que tanto o contato direto com as ruas como sua contemplação de modo distanciado, a partir de uma janela, podem se apresentar como traços constitutivos da experiência melancólica. Leiam-se as reflexões:

Os belos estudos de Walter Benjamin têm contribuído para ligar muito estreitamente à imagem da cidade do século XIX – Paris – o movimento da *flânerie*, movimento sem finalidade prática, aberto ao reencontro, ao inesperado, à súbita aparição de monstros e maravilhas. Essa observação é perspicaz, mas é preciso evitar isolá-la. Partindo de uma atenção privilegiada à *flanêrie*, esquece-se de que o passeio solitário através das ruas e dos subúrbios não é senão um dos aspectos da relação do indivíduo com a cidade. A *flanêrie* ganha toda sua importância se se observa que ela entra em relação contrastante com outra atitude, não menos reveladora, não menos rica de significações: a imobilidade contemplativa, a cidade olhada apaixonadamente por um recluso voluntário do alto de uma janela. Trata-se de dois pontos de vista sobre a cidade, um movimentado, levado pelo fluxo das ruas, outro, fixo, desdobrando o olhar sobre os diversos acidentes da paisagem urbana. Convém não esquecer que essas duas atitudes são dois aspectos da experiência melancólica: a errância interminável, o confinamento que interrompe toda relação ativa com o mundo exterior² (STAROBINSKI, 1984, p. 181, tradução nossa).

² “Les belles études de Walter Benjamin ont contribué à lier très étroitement à l’image de la ville du XIX siècle – Paris – le mouvement de la flânerie, mouvement sans but pratique, ouvert à la reencontre, à l’inattendu, à la soudaine apparition des monstres et des merveilles. Cette observation est perspicace, mais il faut se garder de l’isoler. A prêter une attention privilégiée à flânerie, on oublie que la promenade solitaire à travers les rues et les faubourgs n’est plus que l’un des aspects du rapport de l’individu modern avec la ville. La flânerie ne prend toute son importance que si l’on observe qu’elle entre en rapport contrasté avec une autre attitude, nom moins révélatrice, non moins riche de significations: l’immobilité contemplative, la capitale regardée passionnément par un reclus volontaire, du haut d’une fenêtre. Il s’agit de deux points de vue sur la ville, l’un mouvant, emporté par le flux de la rue, l’autre fixe, déployant le regard sur les divers accidents du paysage urbain. Et il convient de ne pas oublier que ces deux attitudes sont deux aspects de l’expérience mélancolique: l’errance interminable, le confinement qui interromp tout rapport actif avec le monde extérieur”.

Não se apresentando exatamente como *flâneur*, até porque lhe faltam a postura e o distanciamento críticos, características daquela personagem alegórica, Ataxerxes também se apresenta como um errante das ruas, e as maravilhas desse contato fazem com que ele crie vínculos, frágeis que fossem, com a capital federal, encarando-a sob a ótica de um espaço mítico, irreal, palco de liberdade e de fantasias. Ao mesmo tempo, numa reflexão não destituída de certa visão crítica, a cidade vem a ser agora captada pelo migrante como universo que desencadeia fortes sentimentos de perplexidade, visto que ela é também o cenário em que as interações com estranhas subjetividades se encarregam de desfazer os elos consistentes construídos por experiências³ anteriores, especialmente as afetivas. A debilidade das relações urbanas remete o migrante a um forte sentimento de solidão e de vazio. Ele constata que está se distanciando da esposa, Esmeralda, a quem não ama; observa também, com igual pasmo, o afastamento da filha Juanita, cada vez mais fantasiosa.

O instante de silêncio, freio na agitação e no deslumbramento, possibilita que Ataxerxes mergulhe em sua intimidade melancólica, disfarçada por uma imagem fictícia de excitação. O recolhimento coloca uma pausa na leitura da cidade como uma miragem paradisíaca, um mundo sem fraturas. É lógico que o temperamento delirante faz com que ele enfrente dificuldades em assimilar aquele universo como cidade “real”, ambiente em que as relações reificadas ocupam, efetivamente, papel fundamental. Sem dúvida, as trocas pragmáticas assumem relevância nas interações dos cidadãos naquele cenário em que os jogos de aparência, os interesses escusos, os conflitos éticos se imiscuem

³ Vivência e experiência são conceitos tematizados por Walter Benjamin e discutidos por Sérgio Paulo Rouanet. Ao analisar o texto de Benjamin, Rouanet relaciona os princípios ali expostos com a teoria freudiana, buscando, assim, estabelecer correlações entre memória e consciência, no propósito de uma crítica da cultura. A experiência caracteriza-se por ser a esfera na qual a memória acumula impressões, sensações, sentimentos, excitações que jamais se tornam conscientes e que, transmitidas ao inconsciente, deixam nele traços mnemônicos duráveis, isto é, recursos que facilitam a aquisição e a conservação da memória. A memória e a experiência são, assim, elementos preservadores das raízes e da identidade do ser. Pertencem à esfera da vivência as impressões, cujo efeito de choque é interceptado pelo sistema percepção-consciência, e as quais se tornam conscientes e, por isso mesmo, desaparecem de forma instantânea, sem se incorporar à memória. Essa interpretação da teoria freudiana do choque constitui o fio condutor da crítica cultural de Walter Benjamin.

no dia a dia. Trata-se de práticas e valores que, de certa forma, vão de encontro à ingenuidade, à generosidade e à excitação infantilizada, traços que caracterizam Ataxerxes e Juanita. A dificuldade em incorporar a superficialidade dos valores urbanos e certa insistência em querer fazer prevalecer, a qualquer custo, as experiências, especialmente as afetivas, impulsionam a caminhada da família de Ataxerxes para um mundo de contradições e de equívocos, que termina por remetê-la à derrocada final.

Em consonância com a ênfase aqui concedida às ruas, convém observar que tais locais do centro da cidade moderna se constituem como espaço privilegiado do encontro, da confluência, do conagraçamento, enfim, do dinamismo da vida e da urbe daquele momento. O centro do Rio de Janeiro é o local determinado no coração da cidade que assume a condição de referência tempo-espacial daquele universo urbano. Tais ruas vêm a ser o elemento catalisador e irradiador das práticas, atitudes e modismos da vida moderna. Encravada na única centralidade (na cidade moderna, normalmente há um único centro), aquelas ruas assumem caráter metafórico e metonímico, uma vez que se apresentam como porta de entrada não só da região central, mas da urbe como um todo.

Como metonímia da cidade, sentido que se estabelece a partir de delimitações e da importância do sentido de “parte” de onde brota a interação com o “todo”, significação assumida pelo centro da cidade, fica evidente como a morfologia com que se apresenta a cidade moderna adota um movimento geográfico que se assemelha ao papel desempenhado por uma câmara cinematográfica. Assim, o foco se abre no centro da urbe e se amplia para os bairros, subúrbios, regiões distantes, tudo convivendo com certo pacifismo, harmonia estrutural comum em cidades provincianas, ainda não tomadas pelo gigantismo urbano com que hoje se apresentam, principalmente, as capitais dos estados brasileiros.

A recriação literária aqui descrita se distanciaria das perspectivas das representações das cidades contemporâneas, universos mostrados como cartografias bastante variadas, diversas, múltiplas. Afastada do caráter de certa previsibilidade estrutural da urbe moderna, as dimensões da cidade contemporânea costumam apresentá-la como um organismo em que convivem partes diferentes, cada uma com as próprias singularidades, que se sobrepõem no universo urbano como um todo. Não é à toa que, na cidade contemporânea, há certas áreas dos bairros que assumem sentidos do antigo centro, aspecto que provoca, no cotidiano do morador das classes média e alta, certa relação de distanciamento nas interações com a antiga região central. É no enfoque e na representação dessas

configurações que as produções artísticas atuais costumam flagrar e narrar sujeitos aí imersos e/ou dispersos. Assim, é como se as novas relações, as novas geografias, as novas cartografias urbanas estivessem a requerer geografias e cartografias narrativas à altura das contingências existenciais e das rápidas transformações em geral – para o bem e para o mal – com que a cidade vem se apresentando no século XXI.

Em acordo com a outra matriz aqui trazida – a janela –, introduz-se a análise do texto que se constitui como verticalização deste artigo – o conto “Viagem aos seios de Duília”, detendo-se, em especial, no protagonista José Maria. Logo no início, a narrativa o apresenta como ex-funcionário público de um ministério, postado na janela de sua casa de Santa Teresa, no dia seguinte à homenagem por conta da aposentadoria: “Debruçado à janela, José Maria olhava para a cidade embaixo e achava a vida triste. Saíra na véspera o decreto de aposentadoria. Trinta e seis anos de Repartição” (p. 35).

A janela vem a ser importante imagem que representa o lugar simbólico a partir do qual José Maria dá vazão à própria melancolia. Mais do que ilustração do espaço de onde se observa a cidade que se espraia abaixo, a janela é metáfora da condição melancólica identificada com a postura de contemplação da vida, em lugar da inserção definitiva nela. Assim, o momento vivenciado na janela é a elucidação do tempo-espaço da lacuna e do descompasso vivido no Rio de Janeiro, vazio que se vai acirrando com a aposentadoria.

As transformações urbanas da capital federal, das quais emana também o sentimento de perda que, intuitivamente, brota da observação da cidade aqui do alto, comportam um sentido sociopolítico, sem dúvida. Não se pode perder de vista, no entanto, que elas são, principalmente, a justificativa de um luto maior que se articula com um sentimento mais profundo, decorrente da falta (conceito analisado mais adiante) e do vazio provenientes da experiência melancólica.

A cidade que se estende abaixo vêm a ser as águas em cujo espelho José Maria, tal qual Narciso, solitariamente se contempla. O silêncio do intimismo que se entrelaça com a dor melancólica, ao caracterizar o distanciamento do protagonista, coloca-se como contraponto à região central da cidade – a rua, espaço público –, cenário que disponibiliza o amplo e ruidoso espetáculo cotidiano.

Caminhando em rota contrária, Ataxerxes se deixa imergir na cena urbana sem o mínimo afastamento, atitude que estabelece a anulação de qualquer diferença do sujeito (ARANTES, 1995, p. 269). Faz-se

necessária certa atitude de reserva, a qual o pai de Juanita – candidato a observador e a leitor da cidade, papel que ele também se propõe assumir, em termos de se tornar um perscrutador dos segredos e das significações do espetáculo urbano – certamente precisaria preservar. Marilena Chaui disserta sobre os significados envolvidos na noção de espetáculo e afirma:

A gama de sentidos de *specio-specto* é de amplidão inesperada: [...] *Speculum* (espelho) é parente de *spetaculum* (a festa pública) que se oferece ao *spectator* (o que vê, espectador), que não apenas se vê no espelho e vê o espetáculo, mas ainda é capaz de voltar-se para o *speculandus* (a especular, a investigar, a examinar, a vigiar, a espiar) e de ficar em *speculatio* (sentinela, vigia, estar de observação, explorar, espreitar, *pensar vendo*) por que exerce a *spectio* (a vista, a inspeção pelos olhos) (CHAUÍ, 1995, p. 36, grifos da autora).

Como “água-espelho” em que esse Narciso se mira – a rua, o centro do Rio de Janeiro –, é a festa pública que José Maria, como espectador, triste e distanciadamente observa. Ao contemplar aquela cena grandiosa, ele também mensura, dimensiona, examina, enfim, especula sobre a própria condição. Aquele espelho rumoroso em que ele se observa a partir do silêncio de si mesmo permite-lhe, talvez por contraste, refletir sobre a singularidade e a descrição de sua dor e inquietação existenciais. Sem dúvida, a tristeza vislumbrada na cidade lá embaixo é a projeção do luto que emana do mais recôndito do intimismo melancólico do aposentado.

José Maria se entrega a um desassossego acionado também pela memória de um tempo-espaço de encantamento, sentimento vivido na sua mocidade no Rio de Janeiro, memória nostálgica que lhe vem à tona. As transformações sofridas pela cidade provinciana se identificam com as perdas da energia da juventude. José Maria se torna um exilado na própria pátria, já que não consegue acompanhar o presente e a metamorfose da cidade cujo crescimento e transformação assustam, surpreendem, incomodam: “Da velha cidade que restava? Onde o Rio de outrora? As casas rentes ao solo, os pregões, o peixeiro à porta?” (p. 42). A respeito do descompasso com o mundo exterior, desnorteio que, como se vê, costuma caracterizar a trajetória do melancólico, Starobinski afirma:

Muitas vezes o melancólico sente que tarda em responder ao mundo; muitas vezes sente uma espécie de obstáculo que o imobiliza diante do espetáculo exterior que se

acelera vertiginosamente. [...] A assincronia, o andamento desencontrado do “coeur d’un mortel” [coração de um mortal] e da “forme d’une ville” [forma de uma cidade] estão entre as expressões mais poderosas do estado melancólico (STAROBINSKI, 2014, p. 59).

Diferentemente do que ocorre com Ataxerxes, as ruas para José Maria são apenas vias para o percurso diário casa *versus* ministério, área central, e vice-versa. Enfim, para o funcionário, a percepção pálida e apoucada da vida se identifica não apenas com a leitura limitada e desgastada dos signos citadinos e a utilização restrita da morfologia urbana, mas também com as cores desbotadas com que seu olhar visualiza não só a cidade como um todo, mas a vida em geral. Tomando como referência o olhar diante das transformações do Rio de Janeiro, qualificadas como destrutivas, leve-se em conta, sobretudo, o caráter histórico da perda nostálgica, que é diferente da falta melancólica, como será analisado. Verdadeiramente, perde-se aquilo de que se dispôs, aquilo que foi vivido, inclusive, no plano da subjetividade. Julia Kristeva (1989, p. 62, grifos da autora) observa que “o nostálgico não deseja o lugar da sua juventude, mas sua própria juventude, [...] o seu desejo está à busca do *tempo* e não da *coisa* a ser reencontrada”.

José Maria! Mais uma criatura do universo ficcional de Aníbal Machado flagrada num processo de desagregação interior e exposta a olhares permeados por tocantes perplexidades.

2 Tempo, memória, espaço, ruína

Pode-se afirmar que um importante traço marca a personagem de Aníbal Machado – a exposição a cenas espalhafatosas e desencadeadoras de densos e paralisantes assombros e psasmaceiras. Adonias Filho (1969, p. 110) observa que “se fosse indispensável definir o processo novelístico de Aníbal Machado, [poder-se-ia afirmar que] a base desse encontro entre o homem e o mundo se molda nas relações da personagem com o espetáculo”, sentido que pode ser observado, inclusive, em interações com a instância temporal. Assim, flagram-se criaturas atreladas a um passado que as oprime e bloqueia a fluidez de suas vidas. É como se elas enfrentassem relações não resolvidas com o momento existencial pretérito.

No conto “Viagem aos seios de Duília”, desenham-se eles melancólicos com um passado longínquo e um lugarejo perdido, tempo-espaço de uma fugaz cena de prazer vivida a partir da contemplação do corpo

do Outro, experiência e gozo que se apresentam, sobretudo, como únicos, sem par, na vida de José Maria. Na cidadezinha mineira de Pouso Triste, aquele rapazinho observa deslumbradamente os seios de Duília, a namoradinha que, no entremeio de uma procissão religiosa, resolve, sob a penumbra de uma árvore, mostrar os seios brancos, um após o outro, àquele tímido rapaz.

Observe-se que a interação de José Maria com Duília ostenta, por assim dizer, aspectos de despedaçamentos e de não integração. O prazer se irmana com uma conjunção desprovida de plenitude, pois se trata de desfrutes que expõem, sobretudo, modos, feições e sentidos relacionados com fragmentos de natureza metonímica, limite que faz com que o aspecto de parcialidade assuma o lugar do todo integrativo. O prazer substitutivo, ou seja, vivenciado bem mais no plano da fantasia que no campo dos fatos, faz-se presente nos modos com que se esboçam os devaneios, voyeurismos e fetichismos, o que ocorre também com José Maria, análise a ser realizada mais adiante.

A não completude da troca prazerosa se relaciona igualmente com a postura de contemplação da vida, em vez da inserção definitiva nela, procedimento com que também se adjetivam traços da melancolia do protagonista. O afeto melancólico faz com que a atitude de meditação ganhe bem mais espaço que a experimentação da vida propriamente dita, em termos de contatos plenos com a riqueza das sutilidades que o dia a dia apresenta, solicitando atitudes e posições mais adequadas, mais decisivas. Certo caráter de passividade com que a inibição se coloca costuma se manifestar em José Maria também por meio de fantasias e bloqueios irmanados com sentimentos de culpa.

Os aspectos de fragilidade e, principalmente, de exiguidade de prazer comparecem no todo da caminhada existencial de José Maria, flagrada apenas uma vez mais por um diminuto e fortuito gozo, que é acompanhado de significativa autocensura. Trata-se do evento no qual o olhar do funcionário público volta a fixar os seios de uma mulher. O protagonista vive outra rápida sensação de prazer, por ocasião da homenagem em virtude de sua aposentadoria, momento em que Adélia, funcionária que “usava decote largo” (p. 36), dirige-lhe palavras elogiosas. O olhar do recém-aposentado pousou nos seios da funcionária, sua subalterna, gozo mediado, também, vale dizer, por autorrecriações.

Focalizando-se o passado e o presente, sem dúvida, foi no passado que José Maria vivera um momento determinante e significativo, energia que agora cutuca e revolve o presente monótono, enfadonho, desprovido de vigor e encenado num Rio de Janeiro igualmente descolorido e

destituído de qualquer tipo de encantamento. A tentativa de retomada dos eventos do passado, por meio do retorno ao lugarejo mineiro em busca de Duília, fará com que José Maria protagonize um processo desagregador e pleno de equívocos, o que se confirma com sua ingenuidade no que diz respeito à espetacular inobservância da inevitabilidade do fluir do tempo e de tudo que isso descortina e desencadeia.

A representação de si mesmo como alguém sem futuro, reflexão que se aguça com a aposentadoria, expõe as relações inconsistentes com a vida em geral e indiciam e clarificam componentes da melancolia do protagonista, especialmente na relação com o tempo: “Disponível, sem jeito de viver no presente, compreendeu que despertara com muitos anos de atraso nos dias de hoje. Não encontraria mais os caminhos do futuro, nem havia mais futuro nenhum. Chegara ao fim da pista” (p. 42). Não apenas o atrelamento da libido ao passado e ao que foi congelado na fantasia idealizadora, mas também o alheamento e o desinteresse em relação à vida presente colocam José Maria como protagonista de tocantes cenas desencadeadoras de desconcertantes pasmos, além de núcleo de uma cena pungente e espetacular.

Com a aposentadoria, a vida do ex-funcionário público começa, pouco a pouco, a remetê-lo a crescentes e desassossegadoras reflexões: “Ora veja! Estou livre agora, livre!... Mas livre para quê?” (p. 37). À medida que os dias passavam, mais se acentuava o sentimento de vazio, de solidão e de inutilidade: “Um casal abraçava-se debaixo de uma amendoeira. Sentiu-se mais só. A vida era para os outros” (p. 40). Susan Sontag (1986, p. 99) aponta uma contradição básica experimentada pelo melancólico: “A necessidade de estar só – assim como a amargura da própria solidão”.

Enfim, José Maria resolve voltar para a cidadezinha mineira da qual partira na adolescência. No plano da interioridade, ligado à sucessão das experiências, focaliza-se a questão dramática e fantasiosa de um indivíduo que, no desejo de encontrar o sentido da própria vida, busca reverter o ritmo do tempo. Assim, a odisseia de José Maria não poderia realizar-se apenas no aspecto geográfico físico; o percurso assume a dimensão simbólica de um “atar as duas pontas da vida”, numa evocação machadiana, isto é, representa a tentativa ingênua e disfarçada pela fantasia de religação com um tempo pretérito, em que se vislumbrariam possibilidades de eventos dotados de vitalidade e de significações, perspectivas ausentes no momento atual. O retorno a esse

universo identifica-se com o desejo de reencontro de referências, das quais poderiam advir expectativas de futuro – percepções, articulações e sentidos bastante fragilizados ou, talvez, inconcebíveis no presente, como está sendo apontado.

Um impulso de renovação e um desejo de recomeço então se implantam, ainda que a ruína, aspecto que se identifica com a fenda melancólica decorrente da vivência do tempo lacunar – o vazio existencial –, faça-se presente sempre. Buscando, de certa forma, neutralizar a constatação da ausência de significado e de importância da própria vida, o projeto da ação de José Maria no espaço – o desejo de retorno à terra natal – se mesclaria ao movimento no tempo, em termos da “busca de um tempo perdido”, numa evocação proustiana. Ao longo de todo o tempo no Rio de Janeiro, a vida do protagonista se apresentara insossa e sem objetivo – um tempo perdido –, em última análise, balanço existencial a que ele é tristemente remetido, agora com mais ênfase. O entrecruzamento e a interpenetração da memória com a melancolia assumem importância capital. Há um vínculo muito forte entre tempo e/ou memória e melancolia, relação sobre a qual Gilles Barbedette (1987, p. 19) faz afirmações conclusivas: “não há melancolia sem memória, nem memória sem melancolia” (tradução nossa).⁴

A situação no Rio de Janeiro naquele momento só faz aumentar o vazio melancólico. Tudo, então, contribui para a desidentificação e para o desenho de um sentimento articulado com uma inquietação não totalmente nomeada, não totalmente qualificada. Trata-se de um lamento diante de um tempo-espaço pretérito, do qual provém um sentimento de saudade irmanado com os vazios e as dissoluções do agora. O vácuo e a falta se relacionam com limites inerentes à atitude contemplativa, que se posta em lugar da experimentação e da vivência plenas da instância tempo-espacial, quando ela se constituía como tempo presente. Agora, aquele presente, vivido de modo meditativo e sem intensidade, configura um passado do qual provém o saudoso sentimento de perda, elemento muito caro ao afeto melancólico.

Resta-lhe a esperança de poder experimentar a aura do prazer e da liberdade da adolescência distante. A “viagem” e os “seios de Duília” são elementos que assumem indubitável importância, conclusão a que se chega a partir da observação de suas presenças também no título da narrativa. Esses signos se apresentam como componentes relevantes que

⁴ “Il n’y a pas de mélancolie sans mémoire et pas de mémoire sans mélancolie”.

se entrecruzam nas representações da singularidade melancólica de José Maria. Por outro lado, não se perca de vista que a ele interessa, sobretudo, o reencontro com o tempo da juventude.

Como se vê, o presente é o tempo, por excelência, da lacuna e do descompasso. Reforça-se aqui que esse vazio é um dos aspectos que caracterizam a peculiar e melancólica relação do protagonista com a instância tempo-espacial em geral e, especialmente, com seus dias contemporâneos no Rio de Janeiro, como está sendo discutido. O afeto melancólico instaura nesse sujeito a não realização e o mergulho diuturno em si mesmo, ou seja, a absorção constante, o ar de alheamento, a inação, o isolamento social – atitudes e comportamentos que o levam a uma postura de incisiva remoedura perante os fatos, a vida, o mundo. Esboça-se a acedia.⁵ Jean Starobinski também faz afirmações valiosas nesse sentido: “Sabemos que a cisma, a ruminação, é para o clínico um dos índices do estado melancólico, que pode chegar mesmo a ‘monomania’” (STAROBINSKI, 2014, p. 69). Walter Benjamin (1984, p. 178) observa que Saturno torna os homens “apáticos, indecisos, vagarosos”. A inseparável fragilidade e a decisiva inibição desencadeiam a misantropia da qual o aposentado se ressent, como fica evidente no momento da reflexão sobre a inexistência de vínculos efetivos em sua trajetória: “Mais do que nunca, senti [...] a solidão da casa [...]. Não tinha amigos, não tinha mulher nem amante” (p. 38).

O pasmo e a ausência de firmeza na relação com o presente desencadeiam a precariedade e/ou inexistência de uma sequencialidade das experiências. Tal interrupção e/ou paralisia geram certo sentimento de não continuidade integrativa do vivido, do experimentado, falta que faz com que, num momento futuro, o período anterior, vivenciado a partir de certo imobilismo e sem a imersão necessária, venha a ser saudosamente lembrado. Instaura-se certo descompasso temporal e existencial, quebra que desencadeia a nostalgia do não vivido. Indiscutivelmente, em José Maria, o ritmo do ciclo existencial não acompanha o movimento do fluxo biológico, desproporção da qual procedem a disritmia e a disjunção generalizadas.

Entre as debilidades do aposentado, ocupa espaço também a tenuidade dos próprios desejos. A realização e/ou experimentação deles aconteceriam de modo superficial e inconsistente, precariedade que só faz intensificar os sentimentos relacionados com a falta de certa realização

⁵ Termo medieval com que se designava a melancolia.

pessoal. Essa ausência desencadeia uma incorrigível e generalizada perplexidade, sentimento que se robustece diante da constatação do vazio da vida e do mundo e do acirramento do sentimento de culpa.

Em 1917, Freud (1987, p. 250) tematizou as noções de “luto” e de “melancolia”, abordagem que se apresenta como referência para o estudo do afeto melancólico. Delineiam-se profundos sentimentos de perda e, especialmente, de falta cujas origens e razões não são totalmente identificadas e nomeadas. Tudo desemboca numa leitura avaliativa carregada de dor moral e de baixa autoestima, esta última se irmanando, ou melhor, decorrendo do sentimento de culpa. O sentimento de baixa valia de si próprio ganharia bem mais força a partir da inexistência dos aspectos há pouco apontados, isto é, a segurança e a tranquilidade oriundas de algum tipo de realização pessoal, sentimento compensador que decorreria do sucesso da obstinada investida no desejo.

Articulam-se falta, perda, desejo, culpa e baixa autoestima. A culpa desencadeia a diminuição ou a precarização da autoestima, sentimento que se manifesta em autocensuras, autoacusações, autodepreciações. Não se perca de vista o caráter de rigidez com que o superego, também no caso do protagonista em estudo, incidiria, mensuraria e, sobretudo, julgaria o ego.

Realçando o caráter e o sentido da falta e a força do sentimento de culpa, cuja atuação desencadeia o empobrecimento do ego, no texto mencionado –“Luto e melancolia”–, Freud (1987, p. 250) faz referência à expectativa delirante de punição a que a baixa autoestima pode remeter o sujeito. Há uma falta, enfim, uma lacuna não totalmente identificada, não totalmente explicitada da qual brotaria o sofrimento. A ênfase na imprecisão da leitura das características da profunda dor que aqui se discute é reforçada por Freud, que, inclusive, aponta diferenciações entre ela e outro padecimento mais claramente qualificado – o desalento do luto, estado generalizado de desânimo em que o pesadelo substituiria o sonho.

Assim, não se perca de vista que o sentimento do luto – desventura desencadeada pela perda do Outro, ou seja, desencanto proveniente de um fator externo – costuma ser elaborado pelo sujeito penalizado. Vale dizer que o decurso do tempo normalmente permite não só a substituição do objeto causador da apatia e do sofrimento, mas também o início do processo de superação do sentimento de empobrecimento do mundo, que se apresenta atrelado àquela perda. Não é o que costuma acontecer ante a melancolia, uma vez que o sentido de falta da qual decorre o sofrimento melancólico procede do mundo interior do sujeito. Essa perda

desencadeia a depauperação do ego, desamparo que só faz avolumar os bloqueios, as dificuldades de relacionamento com o Outro e com a vida.

Na melancolia, haveria uma carência existencial de que resultam a desolação e o vazio – *a dor de existir* –, segundo Lacan, citado por Quinet (1999, p. 136), o qual também tece considerações sobre o tema: “Freud fica surpreso de ver que o melancólico consegue dar voz a essa perda de libido no *delírio de petitesse* (delírio de pequenez), um equivalente do delírio de ruína, que é o avesso do delírio de grandeza. Nele, o ser mesquinho, vil, egoísta, se desvela” (QUINET, 1999, p. 126, grifos do autor).

Os conceitos de “melancolia” e de “nostalgia”, que, como se vê, podem apresentar relações também com a experiência temporal, costumam ser empregados como sinônimos, mas há diferenças fundamentais: “a melancolia [decorre] de uma perda ideal, proveniente menos do vivido que do imaginado. É antes a saudade do que não se teve, sendo a nostalgia a saudade do que se teve. Assim, a nostalgia é histórica; a melancolia é mítica” (VIANA, 2004, p. 22). O sentimento nostálgico relaciona-se com uma perda identificada e caracterizada. O sujeito anteriormente viveu a experiência de cuja ausência brota o atual sentimento de desânimo. Reforça-se aqui que a falta melancólica desencadeia um sentimento de incompletude existencial cujas causas não são totalmente compreendidas e explicitadas. Esse vazio juntamente com os sentimentos de culpa e de baixa autoestima provocam tristezas e generalizadas dificuldades de relacionamento social, que costumam interferir também nas interações amorosas. Num estágio de culminância, desenham-se no sujeito melancólico sentimentos de ausência ou de não percepção do sentido da vida e do mundo. Tudo se articula com o empobrecimento do ego e com o possível delírio de punição, a que se refere Freud no texto antes referenciado (FREUD, 1987, p. 251).

Antes da viagem, José Maria se permite ficar bem mais à janela, observando a paisagem, interessada e demoradamente. Pouco a pouco, os contornos arredondados das montanhas começam a impulsionar fantasias que chacoalham a sensualidade reprimida e censurada. As sensações fugidias vão se cristalizando, e o prazer da contemplação das formas sinuosas das colinas vai ganhando espaço e densidade.

A percepção metonímica, tão ligada às experiências prazerosas, vai alimentando a fruição fetichizada, até então imersa, de certa forma, na penumbra de si mesmo. O elemento da natureza que está preenchendo, agora, o universo particular da personagem vem a se constituir em

um fetiche, dotado, a princípio, de feição lúdica e apresentado como decorrência de devaneios voyeurísticos. Reforça-se, mais uma vez, a forte presença da relação substitutiva. O gozo, por assim dizer fragmentário e indireto, vem a ser um traço psicológico com que costumam se apresentar contatos de sujeitos fetichistas e voyeuristas e, como tais, incursos em processos de interações prazerosas parciais ou contemplativas com o Outro. O objeto natural vai ganhando contornos mais definidos e, nesse sentido, uma figura feminina passa a assumir espaços mais nítidos na imaginação do ex-funcionário – as curvas das colinas, num claro processo de deslocamento, fazem lembrar os seios de Duília, a mulher arrebatadora que marcou a adolescência daquele garoto inibido.

Por outro lado, não se pode perder de vista o caráter intransitivo com que se apresenta a inquietação de José Maria, uma vez que sua saudade e nostalgia e até mesmo a ansiedade em relação ao amor não são sentimentos que se voltam exatamente para as pessoas, como também não se identificam com objetos do mundo referente propriamente dito. Assim, há a ultrapassagem da geografia física de Minas Gerais, espaço do qual faz parte Duília e, principalmente, há a transposição dela, no sentido de que não é essa mulher, em última análise, o alvo da turbulência existencial do protagonista. Como foi descrito, a fenda melancólica pode interferir bloqueando e/ou limitando a relação amorosa do sujeito incurso. José Maria vivencia e experiencia uma inquietação cujas razões e caracterizações escapariam de uma percepção imediata e concreta, relacionada e identificada com pessoas e com objetos do mundo exterior. A melancolia guarda relações muito próximas com aspectos de idealização e de fantasia.

Observa-se, dessa forma, que, bem mais que as lembranças do que foi vivido, são as imaginações que alimentam as motivações do protagonista. É como se o que está sendo revivido na saudade fossem antes as esperanças, os sonhos, os desejos, ou seja, em José Maria, as idealizações ocupariam bem mais espaço que as recordações oriundas do que realmente constitui os fatos da história pessoal. Trata-se da saudade do que não foi efetivamente experimentado.

Um fetiche surgido a partir da observação distraída de partes da paisagem escava e faz eclodir outro fetiche, que se caracteriza por ser a experiência distante, mas radical, de um adolescente que experimentou um rápido prazer voyeurístico. Na fruição daquela cena, está a matriz do voyeurismo e do fetichismo, importantes componentes de sua personalidade e identidade.

A volta às origens representa também a busca da identidade afetiva interrompida e, mais do que isso, o retorno se prende, sobretudo, ao desejo de retomada da adolescência cheia de vitalidade, que se atrela ao lugarejo distante. O tempo-espaço do passado é lúdico, juvenil, de poesia e de devaneio e se tornaria possível somente ao lado de Duília. Há a fantasia de religação com um tempo pretérito, em que se vislumbrariam possibilidades de eventos dotados de vitalidade e de significações. O regresso a esse universo identifica-se com o desejo de reencontro de referências, das quais poderiam advir expectativas de futuro. É como se houvesse o desejo de que a história pessoal fosse reescrita, como se ela pudesse retroceder!

Há o retorno à casa, aos lugares das emoções primeiras e protetoras de um tempo-espaço de origem, fundamental, portanto. Esses elementos levariam o protagonista ao contato com a identidade perdida. Pouso Triste e Duília o colocariam diante do sonho de um encadeamento existencial e de uma sequência de sentidos, elementos dos quais brotariam o reerguimento da inteireza por ser reconstruída, ante o iminente e definitivo esfacelamento. Afirma-se aqui que a razão do deslocamento seria “para se voltar ao ponto anterior à partida, onde tudo é passível de ressignificação. Viaja-se para plurissignificar o que se é” (SANTOS, 2000, p. 59).

Coerentemente com a abordagem imagética, o texto explora o signo linguístico em todas as potencialidades expressionais, elegendo, além da já analisada percepção metonímica ligada ao deslocamento, o discurso metafórico, voltado para a condensação. As metáforas visuais aparecem ao longo do conto como indícios imagéticos de que se vale o narrador para expressar os estados oníricos e psicológicos da personagem. Tais construções frasais se constituem também como recursos linguísticos com os quais o escritor esboça a tenuidade dos limites entre realidade e imaginação.

A ansiedade cresce! A partir das informações dos moradores, o protagonista chega à casa de Duília. José Maria bate à porta e é atendido por uma senhora muito pálida, em chinelos, e ele gagueja: “Eu queria falar com Duília... Dona Duília...” (p. 52). José Maria não pode mais escapar da realidade: quando as crianças chamam Dona Dudu, ele, definitivamente, admite que a mulher com quem está conversando é sua Duília. Gradualmente, ele se identifica e vai relatando o porquê de estar ali. A mulher abre os olhos com curiosidade, escuta atentamente a narração-descritiva do gesto por ela praticado e, ao reconhecer naquele homem o rapazinho com quem experienciara aquele momento de deslumbramento, volta a viver um rápido instante de juventude.

Também Duília mergulha no passado distante, mas, numa evidência de que consegue elaborar melhor as transformações, ela abandona o devaneio e adverte José Maria sobre a inutilidade de sua ação: “Que veio fazer neste fim de mundo, seu José Maria?” (p. 53). Ele fixa o olhar nos seios. Ela, distanciando-se mais do momento de enlevo, novamente o adverte, sobre a imprudência de sua atitude: “voltar ao lugar das primeiras ilusões” (p. 54). Não aceitando o envelhecimento de Duília, nem o próprio, evidencia-se seu bloqueio diante das transformações em geral, assim como fica patente sua dificuldade em lidar com aspectos relacionados com o tempo.

Acareado mais uma vez com a realidade, José Maria pensa em ficar ali, ao lado daquela mulher, “espectro da outra. [...] Já não tinha mais tempo para criar novas ilusões [...] nada mais a esperar. Ficaria por ali mesmo” (p. 54). Numa imagem kafkiana, estacionaria “naquele buraco” (p. 54).

O conto cala a voz do narrador, que agora se limita a colocar para o leitor, entre aspas, o texto da reflexão de José Maria: “Sim, é verdade, pensou o homem, não devia ter vindo. O melhor de seu passado não estava ali, estava dentro dele. A distância alimenta o sonho. Enganara-se” (p. 54). De repente, o homem não se contém. Ergue-se, sai precipitadamente. A professora tenta detê-lo. José Maria mergulha no delírio de punição e, desatinadamente, some na escuridão da noite.

O denso alheamento no referente à vida e o crescente ensimesmamento que tanto o absorve fazem com que José Maria não consiga enxergar os jeitos, as conformações, os modos com que se estruturam as relações com o Outro, com a vida, com o tempo, com o mundo. As carências existenciais se articulam com a ausência de perspicácia e com a constância de ingenuidades comportamentais cuja culminância vem a ser a quebra e o estilhaço finais da unidade psíquica, que já se mostra fragilizada e ameaçada de dissolução ao longo de toda a narrativa.

Sem dúvida, a personagem anibaliana paga altos preços não só por seus arroubos e destemores, mas também por seus equívocos e singelezas. Tais criaturas se colocam à mercê, como afirma Adonias Filho (1969, p. 110), do “riso e [da] lágrima – mais [da] lágrima que [do] riso”. Também José Maria é arremessado à lágrima e, mais do que isso, aos recônditos do desvario. Distanciado das fantasias e dos devaneios presentes ao longo da narrativa, o leitor agora se flagra perplexo diante do quadro de surto e de delírio a que é remetida essa peculiar e melancólica criatura ficcional de Anibal Machado.

Referências

ADONIAS FILHO. Aníbal Machado. In: ADONIAS FILHO. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969. p. 109-115.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Arquitetura simulada. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 257-282.

BARBEDETTE, Gilles. Une question de rate. *Le Magazine Littéraire: Litterature et Mélancolie*, Paris, n. 244, p.19-21, juillet-août 1987.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 31-63.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia [1917]. In: FREUD, Sigmund. *A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)*. Tradução de Jayme Salomão. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. 243-263. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 14).

GOMES, Renato Cordeiro. De rua e de janela. *Revista SEMEAR*, Rio de Janeiro, n. 6, 2002. Disponível em: <<https://goo.gl/FsiBgg>> . Acesso em: 13 nov. 2016.

HOFFMANN, E. T. A. *A janela de esquina do meu primo*. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

MACHADO, Aníbal M. O telegrama de Ataxerxes. In: MACHADO, Aníbal M. *A morte da porta-estandarte e outras histórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. 132-159.

MACHADO, Aníbal M. Viagem aos seios de Duília. In: MACHADO, Aníbal M. *A morte da porta-estandarte e outras histórias*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. 35-55.

QUINET, Antonio. A clínica do sujeito na depressão. In: QUINET, Antonio (Org.). *Extravios do desejo: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 1999, p. 123-151.

QUINET, Antonio. Atualidade da depressão e a dor de existir. In: QUINET, Antonio (Org.). *Extravios do desejo: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 1999. p. 87-94.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *A estética da melancolia em Clarice Lispector*. Florianópolis: UFSC, 2000.

SONTAG, Suzan. Sob o signo de Saturno. In: SONTAG, Suzan. *Sob o signo de Saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 85-103.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

STAROBINSKI, Jean. Fenêtres (De Rousseau a Baudelaire). In: BERTIN, Dominique *et al.* *L'idée de la ville*. Actes du Colloque International de Lyon. Lyon: Editions du Champ Vallon, 1984. p. 179-187.

TANIS, Bernardo. *Circuitos da solidão: entre a clínica e a cultura*. São Paulo: Casa do Psicólogo: FAPESP, 2003.

VIANA, Chico [Francisco José Gomes Correia]. *O evangelho da podridão: culpa e melancolia em Augusto dos Anjos*. João Pessoa: UFPB, 1994.

VIANA, Chico [Francisco José Gomes Correia]. Melancolia: sentido e forma. In: VIANA, Chico (Org.). *O rosto escuro de Narciso: ensaios sobre literatura e melancolia*. João Pessoa: Idéia, 2004. p. 11-52.

Poesia, mito e natureza em *Cantares amazônicos*, de Paes Loureiro

Poetry, myth and nature in Cantares amazônicos, by Paes Loureiro

Enivalda Nunes Freitas Souza

Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais / Brasil

eni@ufu.br

Maria Goretti Ribeiro

Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, Paraíba / Brasil

psiqueribeiro@gmail.com

Resumo: *Cantares amazônicos*, coletânea de três livros de poemas escritos pelo poeta paraense contemporâneo João de Jesus Paes Loureiro, versa sobre a natureza amazônica original invadida, degradada e dessacralizada pelo homem capitalista. A coletânea expressa o nativismo do autor, seu estro poético ao cantar a beleza viva, o *éthos*, os mistérios e os encantos palustres dessa terra de promessas. O autor revela certa tendência à remitologização e à transculturação, fenômenos que tiveram significativa expressão nas obras regionalistas que vieram a lume a partir do segundo quartel do século XX e que vêm marcando a produção literária até hoje. Este trabalho se debruça sobre *Cantares amazônicos* com a intenção de evidenciar o fundamento mítico dessa poesia representado nas metáforas e imagens arquetípicas das águas e da Floresta. Seguindo o périplo imaginário do sujeito poético, intenta-se registrar seu compromisso estético com a linguagem, sua fidelidade ao imaginário coletivo e sua temática regionalista. Ao final, conclui-se que o lirismo fluvial de Paes Loureiro tem como finalidade o eterno retorno

para reconstruir, ainda que por via do mito, o Paraíso quase perdido que se chama Amazônia.

Palavras-chave: Paes Loureiro; poesia; mito; regionalismo.

Abstract: *Cantares amazônicos*, a collection of three poetry books by João Jesus Paes Loureiro, a contemporary poet from Pará, focuses on the original Amazonian nature that has been invaded, degraded and desecrated by the capitalist man. The collection expresses the author's nativism, his poetic genius in celebrating the living beauty, the ethos, mysteries and enchantment of that land of promises. The author reveals a certain tendency toward remythification and transculturation, significant phenomena in regional works of the second quarter of the 20th century and that have marked the literary production until the present day. This paper discusses *Cantares amazônicos* in order to evidence the mythical foundation of this poetry represented by the metaphors and archetypal imagery of waters and the Forest. Following the poetic subject's journey, we intend to document his aesthetic commitment to language, his loyalty to the collective imaginary, and his regionalist theme. In the final analysis, this article concludes that the riverine lyricism of Paes Loureiro aims at the eternal return to reconstruct, although by means of a myth, the almost lost Paradise called Amazon.

Keywords: Paes Loureiro; poetry; myth; regionalism.

Recebido em: 10 de fevereiro de 2017.

Aprovado em: 10 de maio de 2017.

1 Introdução

A poesia brasileira tem sido fundamentada em pilares míticos clássicos, desde a colonização, num processo contínuo de apropriação, transfiguração e transmissão desses mitos nos estilos de época que conhecemos. Segundo Ana Pizarro (1994), os europeus trouxeram os mitos de imposição quando aportaram na nova América; veio com eles sua cultura, desceram de seus barcos os seres míticos e as utópicas

construções imagéticas do mundo, dos homens e dos deuses que hoje fazem parte do repertório de nosso imaginário.

Podemos dizer que o poeta brasileiro é mitofágico, visto que sempre se abeberou do imaginário mítico. Hibridizados, os mitos greco-latinos, indígenas e africanos embalam o berço da nossa poesia. O poeta Paulo Leminski (1994, p. 60) afirma que a mitologia grega é “porção substantiva da cultura ocidental e sempre foi o primeiro alimento do poeta culto, seu ‘*soft-were*’ [*sic*] do fantástico, referencial de imagens, delírio compartilhado”. Ressaltando o papel da mitologia na literatura, nas artes, na cultura, ele diz que “essa imensa máquina imaginária atravessou viva a Idade Média, reacendeu no Renascimento italiano e sobreviveu, impávida, até o romantismo do século XIX, quando começou o seu processo de esquecimento”, renascendo, depois, transfigurada, transverberada, com forma própria no Modernismo e na contemporaneidade. Em tempo, Eleazar Mielietinski (1987, 441) diz que “a poética de mitologização serve de meio de descrição metafórica da situação na sociedade moderna” e que “ao serem usados os mitos tradicionais, seu próprio sentido modifica-se acentuadamente, sendo frequentemente substituído por um diametralmente oposto”.

Na concepção de Paes Loureiro,

é próprio do poético ter a dimensão de mito, tornando-se dimensão transfiguradora de fases históricas que são entendidas e idealizadas como épocas das origens, como se nelas tudo estivesse nascendo. Como se tudo estivesse em perene começo. Um exemplo seria o da Grécia Antiga, outro a Amazônia até praticamente os dias atuais. São épocas históricas de evolução social equilibrada em que se percebe uma especial relação com a natureza em que os grandes choques de mudança ainda não aconteceram. É nesses contextos que o mito e a poesia assumem o papel histórico complementar de memória estética dos homens. E neles – mítico e poético – contribuem para situar o presente em relação ao passado, reorganizando o passado em função do presente. A presença desses fatores, analisados em culturas como a da Amazônia, pode revelar o papel imaginário estetizador e poetizante, no conjunto de funções que a constituem e estruturam (LOUREIRO, 2000, p. 68).

O nosso Modernismo intentou livrar-se do fardo das influências europeias e promulgou, em seus manifestos, a ruptura com todo tipo de importação artística em favor de uma produção autenticamente nacional. Entretanto, acalorado por vozes regionais filtradas das artes populares e do folclore, que também dialogam com as tradições da Europa, não foi capaz de evitar a importação dos mitos greco-latinos, cujo tesouro veio acrescentar uma boa soma da riqueza cultural ao que hoje dispomos em nossa literatura. Ainda que o Modernismo do século XX tenha se alimentado de apaixonados ideais nacionalistas, não foi capaz de evitar a tendência ao primitivismo mítico eternamente nutrido com o leite e o mel da Natureza, do ruralismo, do regionalismo e do lugar aprazível imaginário, de preferência estrangeiro, em cuja fonte os escritores ainda bebem. Admitindo que os mitos na poesia moderna assumem uma nova feição e atribuindo tal fenômeno ao cosmopolitismo, Paes Loureiro afirma que

a poesia ocidental tem uma tradição de matriz rural ou da natureza, desde os textos fundadores da cultura judaico-cristã, como por exemplo, o Gênesis e o Cântico dos Cânticos. Passa, também, via tradição pagã e mítica greco-romana, pela obra de Hesíodo, Homero, Virgílio e perdurando até os românticos. Essa tradição foi historicamente rompida pela modernidade da poesia de Baudelaire, que faz da cidade e não mais do campo, matéria de poesia. A partir dele, cada vez mais, a poesia encontra domicílio na cidade, sob novas formas de mitificação e transcendência. Uma nova mitologia a partir do cotidiano é fortalecida pela liberdade de expressão, conceitos, formas, materiais e o alargamento das noções de beleza e, mesmo, do estético. Exemplos dessa nova percepção poética são Manuel Bandeira, no Brasil, Fernando Pessoa, em Portugal, Jorge Luis Borges, na Argentina (LOUREIRO, 2000, p. 78).

Funcionando como ponte entre o Modernismo e a tradição, o fenômeno da mitologização no século XX, que surgiu também sob a forma de transculturação, preferencialmente em obras regionalistas, resistiu à sedução vanguardista, aos seus ardis futuristas, surrealistas, concretistas, experimentalistas, etc. Pelo contrário, o processo de remitologização funcionou como meio de conservação da nossa cultura, como revitalização de formas esclerosadas da literatura oral, como preservação de elementos folclóricos, como expressão do imaginário popular que sobrevive no inconsciente coletivo de forma cristalizada até a contemporaneidade.

Ángel Rama (1975, p. 71) escreve que o mitologizador é um transculturador, porque traz para a sua criação mitos, folclore, lendas, registros da fala local, tipos regionais, relatos episódicos, “vozes sussurrantes transpostas das fontes orais”, permitindo, desse modo, que “as culturas regionais voltem a estabelecer contato com as fontes, sempre vivas, inextinguíveis, da criação mítica, sobre as quais levantam seus edifícios cognitivos”, revigorando os mitos e reinventando-os.

Os transculturadores descobriram o mito. Mas essa descoberta não se fez sob a forma da narrativa culta da época, ou seja, como plasmações literárias já congeladas sobre as quais tenta novas variações à luz do irracionalismo que mitifica o discurso racional pré-existente, mas como um repertório quase fabuloso de materiais que não tinham sido explorados nem utilizados livremente pela literatura narrativa do regionalismo, embora vivesse na região fronteira a ele (RAMA, 1975, p. 79).

Grande parte da poesia contemporânea continua revisitando os mitos e o tem feito de modo a provocar efeitos muito mais profundos, que vão além da própria intenção mimética: não raro, a mitopoesia tem proporcionado uma epifania do inconsciente, este que se insinua sempre como um caleidoscópio de imagens arquetípicas que grassam nos umbrais do sonho. Isso porque, geradores cognitivos e emocionais, os mitos têm o poder de levar adiante o espírito, de encontrar soluções “mágicas” para dramas psicológicos e existenciais.

De acordo com Mielietinski (1987, p. 1-3), o processo de remitologização na literatura ocidental do século XX foi uma tendência para “recorrer à mitologia como instrumento de organização da matéria artística e meio de expressão de certos princípios psicológicos ‘eternos’ ou, pelo menos, de modelos nacionais estáveis da cultura”. Referia-se à “ideia da eterna repetição cíclica dos protótipos mitológicos primitivos sob diferentes ‘máscaras’” através da qual “os escritores tentavam mitologizar a prosa do cotidiano, criando seus personagens a partir da alternância original dos heróis lendários e mitológicos”. Desse modo, o mitologismo se tornou um instrumento de estruturação da narrativa e espinha dorsal da poesia, apto a manter estreita relação com a psicologia universal do inconsciente e a abrir caminho para a interpretação do fenômeno literário em termos mitológicos.

Comprometido com a tradição regional, com os interesses socioculturais da gente nortista, com a linguagem desse povo, com seu rico imaginário, o poeta Paes Loureiro pode ser considerado um mitologizador transculturador. Sua poética é produto da vida humana, da realidade, dos costumes, da labuta do índio e do caboclo nortistas redimensionada no tempo e no espaço de acordo com os eventos naturais, políticos e socioculturais. Ele tem consciência de que a “cultura do povo é fonte inesgotável de inspiração, de símbolos, de experiências, de trabalho acumulado, de beleza, de utopias”, do imaginário coletivo e da imaginação criativa do poeta (PAES LOUREIRO, 2000, p. 78). Amalgamando mitologia clássica greco-latina e lendas nacionais, sua *poiesis* é uma fascinante travessia fluvial, uma cosmogênese amazônica, uma teogonia do deus Rio e da deusa Floresta. Enfim, o mito é a sua matéria poética.

2 A mitopoesia de *Cantares amazônicos*

A trilogia poética *Cantares amazônicos* é um percurso mítico pela natureza primitiva. No primeiro livro, intitulado *Porantim*, 43 cânticos metaforizam o *hierosgamos* da Amazônia quando as águas do Rio fluem como uma “descarga seminal” no corpo verde e fluido da Terra original. O *Porantim* poético, remo mágico ou arma de guerra dos Maué, funciona como objeto sagrado no qual se inscreve toda a história daquele povo. Evocá-lo é tomar posse da memória e dos tempos lendários que compõem a vasta Amazônia que tal objeto não deixa esquecer. Perenizando a sacralidade do remo mágico que foi passado de geração a geração, garantindo a sobrevivência da nação indígena, agora o toma o poeta como símbolo da palavra, cuja força anunciadora tem a função de perpetuar os rios amazônicos e sua população em tempos áureos e míticos, bem como seu tempo de degradação advindo do contato recente com o homem tecnológico; a palavra-porantim é a arma que restou ao poeta para testemunhar as conquistas ancestrais, os deuses das águas e da selva, os encantamentos que embalaram homens, criaram os mitos e as lutas dessas eras modernas e sangrentas, derruídas e estéreis, de sombras.

No segundo livro, *Deslendário*, como o próprio título sugere, 64 poemas tematizam lendas amazônicas esquecidas no presente e revividas pelo sujeito poético, que ressalta o mito da virgindade violentada na imagem da Amazônia explorada pelos homens de negócios, que, ao degradá-la e profaná-la, destroem a sagrada família nativa.

No terceiro livro, *Altar em chamas*, 110 poemas reiteram imagens míticas da Amazônia virgem profanada e congregam conflitos humanos provocados pela devastação das florestas. O poeta atira-se a uma empreitada bastante difícil. Não raro, a rede lançada voltará vazia. No *Altar em chamas*, que conclui a trilogia amazônica, o poeta registra os embates com o processo criacional, que é lento e sofrido: “O canoeiro, vírgula após vírgula, remando” (LOUREIRO, 1983, p. 47). Para falar do rio e do homem, ele vaga no nada, faz referência a musas e evoca Tirésias, cujos olhos cegos e lamentos revelam visagens trágicas. Mas é do lugar do canoeiro, aquele que conhece barrancos, peraus, margens e correntezas, que surge a voz poética.

Como nos tempos de outrora, quando aedos e xamãs reavivavam o sentido da existência de um povo a cada noite, relatando seus feitos e desenganos, o poeta sabe que, ainda hoje, a palavra poética, pelo conhecimento além da razão e do visível, é o logos da verdade que não pode ser esquecida nem contestada, como escreve Luiz Costa Lima em *Mimesis e modernidade* (1980). O que foi e o que não foi a memória poética fará existir. A memória colocada em palavras confere uma posição privilegiada ao poeta, a de se situar entre os deuses e os homens, entre o passado e o futuro. Portanto, a memória poética participa da esfera do sagrado e se institui como potência criadora, porque “possibilita ao poeta entrar em outro mundo e decifrar o invisível” (LIMA, 1980, p. 32). A palavra escrita, outrora cantada, cria o real que se afigura incontestável. Para falar pelo rio, com o corpo da palavra e a alma de seus elementos, o poeta incorpora a persona do canoeiro e a gama de vivências que forma sua vida e seu meio: o canto que fala da solidão e dos amores, as lembranças do seu povo, a matéria do rio e de suas margens. Surge o canoeiro-poeta para cantar o rio, dar existência a ele, saber de sua experiência, misturar-se em seus elementos, porque logos corresponde-se “com o lugar de onde fala” (LIMA, 1980, p. 33).

O “Cântico I” de *Porantim* trata do tempo que antecede a formação do canto, é o preparo do poeta para fazer sua obra, que consiste em buscar o rio e suas águas ancestrais, das quais nasceram os homens, as plantas, os bichos, principalmente os pássaros de hoje e de outrora, que compõem o mito a ser reconstruído. É o princípio da atividade do canoeiro que só começou com a noite, trazida por sua mulher e o fogo:

Era o tempo naquele, quando não existia
 a noite, nem o fogo e as caças e os peixes
 eram comidos assados ao sol.
 O canoeiro trabalhava, gapuiava
 sem a noite, sem o fogo
 e sua mulher sua foi à casa do pai
 e trouxe a noite trouxe
 ao canoeiro, pudesse descansar.
 A noite, essa-uma, era fêmea
 [...]
 Era o tempo naquele
 em que o rio,
 sem começar a ser o rio-mesmo,
 fazia sua linguagem
 e era o tempo.

(LOUREIRO, 1978, p. 25-26)

Imagens primitivas da noite sem o fogo, da noite inocente fêmea com seu hímen-lua oculto, fechada “em sombras sombras umbras...”, aquecida pelo calor natural dos ventres de animais, corroboram o sentido mítico simbólico do calor visceral dos elementos noturnos, acrescente-se, do próprio corpo feminino.

O pretérito imperfeito do verbo “ser” inaugura o poema no espaço maravilhoso do mito, reafirmando a missão sagrada do poeta, que o coloca em tempo e espaço naturais fabulosos, de onde deve resgatar um mundo apartado da história, porque marginalizado e perdido nas sucessivas ondas mnemônicas. A forma narrativa, os versos livres e a linguagem fluida, de marcas da oralidade, “essa-uma”, imprimem o tom épico que caracterizará o discurso do canoeiro, este que se estende em saga ao longo do livro, formando uma unidade poemática, conforme o poeta declarou em entrevista:

Eu sempre gosto de compor os livros de forma íntegra, poucas vezes eu fiz poemas separadamente, sempre de forma harmônica, pra mim o livro é um objeto de arte poética íntegra, integral, todas as partes se relacionam. Então, quase a totalidade, não é a totalidade, mas a maior parte da minha obra, ela tem essa estrutura integradora dos poemas, dentro de uma concepção de objeto maior que é o livro. Pra mim, o livro de poesia é um objeto poético, em

que os poemas dentro dele, estão contidos como parte de um todo, que se interrelacionam, que dialogam entre si, e seu conjunto forma uma significação maior (LOUREIRO *apud* ARAÚJO, 2013, p. 98).

O trabalho do canoeiro à luz do sol é incansável e infrutífero. Ele necessita da noite e da luz, o que nos aponta para a exaltação de Gaston Bachelard (1989) ao claro-escuro, à noite e a um facho de luz, em *A sombra de uma vela*, cenário propiciador à criação poética. O fogo que a mulher do canoeiro lhe traz não parece ser o fogo abrasador, apolíneo, haja vista que o sol já existia; parece ser uma centelha, uma pequena fogueira que pode exercer a mesma função da vela: criar uma intimidade que leve à vigília criadora, mas envolta pelo escuro. A luz e a chama ensejam um recuo na memória, capaz de gestar ideias e lembranças em imagens, conforme escreve Bachelard (1989, p. 9-10): “a chama, dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores *operadores de imagens* [...] Ela traz consigo um valor seu, de metáforas e imagens, nos domínios das mais diversas meditações”.

O devaneio da chama liga-se à intimidade, que está associada à criação poética. Na solidude, há um sujeito aparentemente quieto, mas o espírito agitado é o *animus* que opera a escrita. A noite é positiva, é a *anima* que recolhe as imagens do inconsciente, ativa o arquétipo coletivo, escolhe as imagens poéticas adequadas à expressão que, por força, deve amalgamar o real e o simbólico, tensão maior da criação poética, como atesta Bachelard (1989, p. 82): “o problema do poeta é, portanto, o de exprimir o real com o irreal. Vive, como já dissemos em nosso prefácio, no claro-escuro de seu ser, sucessivamente trazendo ao real uma luz pálida ou uma penumbra – e cada vez dando à sua expressão uma nuance inesperada”.

Vivendo a noite da antecriação, tempo comum de todos os mitos fundantes, o poeta matura sua linguagem na auréola do devaneio, no aconchego feminino da reflexão e da criação. A noite fêmea que sua mulher lhe trouxe lança-o ao erotismo ardente da criação. O erotismo é o princípio da criação poética, porque provoca bem-estar, é criativo. Do impacto erótico nascem as sombras decifradas em poesia. Todo o poema é perpassado por um denso erotismo que antropomorfiza as águas, os vegetais, os minerais e a palavra poética, fecundante em seu poder criador. Mas há, ainda, nesse poema de passagem, uma conjunção da noite com o fogo mítico buscado no ventre do jacaré: “o canoeiro da noite foi buscar/ feita em fogo que no ventre/ da noite do jacaré ardia” (LOUREIRO,

1978, p. 25). Esses versos retomam o mito do fogo Ianomâmi, relatado por Betty Mindlin (2002) em “O fogo e as chamas dos mitos”. Para esse povo, o jacaré era dono do fogo e o escondia na boca. Ele e sua esposa sapo comiam taturanas assadas e deixavam que os outros comessem as cruas. Como em todas as culturas, o fogo pertence a entes especiais e é preciso roubá-lo para se ter acesso ao cozido, à sabedoria, ao conforto e a alguma proteção no escuro.

De posse da noite e do fogo, o canoeiro toma de sua palavraporantim e começa a fender as águas do mito para reinventar a matéria do rio e seus entes, recuperando a saga lendária dos primeiros povos amazônicos, linhagem que subsiste no poeta enquanto portador da voz coletiva. Tal como o Criador, o poeta-canoeiro também parte do nada: “Árvores não havia. Nada voz./ A lenda sim movia-se nas águas/ parindo sombra (cobra/ entre a linguagem/ e a onda...) (LOUREIRO, 1978, p. 27). Para enriquecer a força psíquica da imagem de sua criação, o poeta, frequentemente, vale-se de mitos de outras culturas já consolidados no pensamento ocidental. Nesses versos, evoca-se o mito judaico do espírito de Deus que se movia sobre a face das águas. Não há dúvida de que os rios amazônicos, em sua espantosa exuberância, sugerem, antes de tudo, as águas primordiais, aquelas que deram uma origem comum a todos os homens. As profundas e insondáveis águas que atraem e apavoram vão, facilmente, desembocar nas profundezas do inconsciente. Dessa forma, pelo rio dos povos Maué, que um dia habitaram a terra mágica de Noçoquém, navegam guerreiros nobres conduzindo o Santo Graal, sua água barrenta metaforiza o sangue que desenhou as letras do código de Hamurabi, desfilam mártires da história paraense, atraem personagens literários da mítica judaica e cristã e heróis desafortunados da tradição grega.

Os poemas são intitulados “cânticos”. É um título dinâmico no contexto do livro, porque recupera a poesia lírica associada ao canto, sugere a voz do canoeiro em atividade de canto e pesca e também alude aos hinos que no mundo antigo celebravam as divindades, como os hinos homéricos, hinos a Apolo, Deméter, como o *Cântico dos cânticos* de Davi... Assim, o louvor do poeta legitima os fatos lembrados e criados, evitando que o Rio seja levado pelas águas do esquecimento: “O canoeiro dá ao rio/ o que é do rio/ – a sua razão de ser –/ A palavra canoeiro” (LOUREIRO, 1978, p. 31). Seu louvor é a ponte entre o rio inconsciente, que simplesmente existe, e o rio legitimado e eternizado pela palavra poética.

No “Cântico IV”, o poeta compara o rio que cumpre seu destino de água, num “fluir de inconsciência”, ao de Édipo Rei: “Não saber seu destino/ é sua vida” (LOUREIRO, 1978, p. 33). Só assim, ignorando seu destino, o rio suportará os dramas futuros. Em outros cantos, o poeta reafirmará o estado de inconsciência do rio, o que sacramenta o poeta como figura imprescindível em seu ofício de sacerdote da palavra para criar e legitimar o real. Contudo, o poeta conhece a impotência, e demora a encontrar o caminho da expressão: “Quer olhar e dar voz ao que se mostra,/ mais que real aqui, agora e sempre.../ Mas Tirésias atônito pergunta/ aos pálidos pajés sobreviventes: Se o rio nada sabe de si mesmo,/ quem saberá do rio e de seus homens?” (LOUREIRO, 1978, p. 38). A imagem de Tirésias no lugar do poeta-canoeiro acentua o caráter dramático de quem está na função de fazer ver, enxergar. Percebe-se, então, que o poeta ainda luta com a linguagem para encontrar a expressão que tire o rio de sua inconsciência. Figurar o rio em toda sua plenitude é a função do poeta, como o fez João Cabral de Melo Neto com o Capibaribe em *O cão sem plumas* (1949-1950): “Aquele rio/ era como um cão sem plumas/ nada sabia da chuva azul,/ da fonte cor de rosa [...] Teria saltado alegre em alguma parte?” (MELO NETO, 1995, p. 105-107).

A bordo de um “tosco barco” – o barco das palavras – inflamado por intensa sensualidade, “o sexo enredado de serpentes,/ arcanjos abrasados,/ em busca da memória incinerada” (LOUREIRO, 1978, p. 40), o poeta-herói “desce o rio e entra no mito” (LOUREIRO, 1978, p. 40), não sem antes evocar musas em situações paradoxais e improváveis: “Glaura entre Bacantes/ e Raimundas erguendo asas de espuma” (LOUREIRO, 1978, p. 40). Na outra margem, a da folha de papel e da história, o sujeito poético se depara com os escombros, a sombra dos mitos, os “mitos das safras corrompidas”, emasculados, de um tempo de clamor e doenças, de intervenção criminosa do homem na natureza. Mas no rio Ouroboros, da circularidade e do infinito, o poeta dissemina a palavra que logra compreender o mito como jusante do real. Essa força, que é purificadora e guardiã do homem, acaba prevalecendo sobre a história, ainda que a palavra sempre se encontre em encruzilhada, entre nada e silêncio.

Na imensidão das águas e de uma noite eterna, o canoeiro vaga com seu remo mágico no espaço de “mito sobre mito”, em ofício estéril de medo, angústia, fraude, solidão, em que uma teia “desmedrada” cobre Circe, deixando o canoeiro à mercê dos feitiços paralisantes, lançado ao nada. O poeta-canoeiro ameaça largar seus instrumentos de trabalho,

as folhas, as palavras-pedras e a oração. Finaliza o “Cântico VIII” num misto de desencanto, impotência – “Gerações para a dor predestinadas./ Folhas largadas – correntes./ Seixos rolados – rezas” – e flébil esperança: “Haver quem recomponha esses mistérios/ entre os haveres do ser” (LOUREIRO, 1978, p. 43).

Finalmente, no “Cântico IX”, o poeta-canoeiro captura a cabeça de Orfeu, encontrando, assim, a capacidade de metaforizar o rio mítico eterno e real. Ao lançar a rede, o “Manto apostólico”, e prender o pai de todos os poetas, Orfeu, começa-se, de fato, um enlace redentor que livrará o poeta do fracasso de sua empreitada: “Nas malhas do arrastão/ prende-se o mito/ – a cabeça de Orfeu entre piabas” (LOUREIRO, 1978, p. 45). Lá está o poeta inserido no lugar de onde fala, entre peixes, mergulhado no rio, com o poder de cantar coisas do passado e do futuro, competência que lhe é conferida pela cabeça de Orfeu, que não parou de profetizar nem depois de esquarterado. A cabeça deslizava pelo rio Hebro e murmurava “Alguma coisa em triste harmonia, e as margens ecoavam/ Esse cantar” (OVÍDIO, 2003, p. 221).

O poeta, que é o canoeiro, é também o rio, que agora é a Cobra-Grande, imagem que sempre inspirou os povos ribeirinhos, pelo seu fluir ondulado e interminável. Seus olhos saem vasculhando o espaço cósmico, mundiando – atraindo – a selva, e logo vê um rio mais farto de lendas e de mitos do que de alimentos e um homem carente: “Farto de lendas” (LOUREIRO, 1978, p. 51), o rio em sua abundância tem em seu ventre “o homem (sua fome)” (LOUREIRO, 1978, p. 51). Esse verso é o braço do rio que levará o poeta-canoeiro às origens de todos os mitos, que são a fundação pelos gestos sacrificiais: “Os mitos bebem sangue,/ sangue índio./ Tribos passam boiando” (LOUREIRO, 1978, p. 54); “Marapatás – as ilhas flutuantes/ são contas do rosário das enchentes/ que o rio vem rezando/ (correnteza)/ entre salve-colonos, salve-pescadores” (LOUREIRO, 1978, p. 55). A evocação da mítica ilha amazônica, Marapatá – a chamada Ilha da Consciência –, recupera a questão da consciência do poeta operando sobre a inconsciência do rio, que no caso específico do “Cântico XIII” refere-se às tragédias inconscientes provocadas por aquelas águas, que em vórtices de enchentes engolem os ribeirinhos. Por outro lado, o mito da ilha localizada na entrada de Manaus, tantas vezes retomado na literatura, como em *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1997, p. 36), diz respeito ao lugar em que a consciência é deixada quando as gentes por lá aportam. É o poeta, ainda uma vez,

que será o guardião da consciência, ao ativar a memória. Desenvolve-se, então, um cortejo de mortes e tragédias, exposto no “cadáver do peixe/ sobre as pedras” (LOUREIRO, 1978, p. 57), abandonado como o mito, o que suscita no poeta-canoeiro o “pranto de Aquiles”, referência aos gemidos de dor do herói Aqueu quando da notícia da morte e dos funerais do dileto amigo Pátroclo: “fundos lamentos no peito agitava [...] solta gemidos terríveis” (HOMERO, 2015, p. 386). Seguem-se “anjos de pedra”, “paus ateus”, “sombras sacerdotisas” e o lamento interminável do guardião-narrador derramado frente ao Rionazareno: “Oh! Consciência infeliz/ sobre a boiúna” (LOUREIRO, 1978, p. 62).

O rio sagrado e fecundo se espraia em doloroso percurso, como os rios cabralinos arrastam paisagens, fábulas, cidades mortas presididas por santos, homens-lama, usinas e canaviais que comem as matas, as terras, pastos e homens, até chegar aos pântanos podres da cidade (ver *O cão sem plumas* e *O Rio*, de João Cabral de Melo Neto). A beleza paradisíaca de Alter do Chão é maculada pelo relacionamento incestuoso de Tamar e Amon; o brejeiro e ardiloso Macunaíma dali se desertando, porque não reconhece a selva como ambiente do sexo, do riso, mas dominada por tratores, de “Mitos emasculados em barrancos.../ Macunaíma treme,/ mas não teme,/ tanto que agora é centopeia/ e tem cem direções para fugir” (LOUREIRO, 1978, p. 69). Abandonado de seus mitos, o homem é conduzido por ondas mortuárias – “O Curupira perdeu-se entre tratores./ Afoga-se a Uiara em seus cabelos” (LOUREIRO, 1978, p. 73). Lançado ao rio, em barco de “Quilhas falomórficas” que mais parece uma nau des governada por deuses, um “decápode animal” (LOUREIRO, 1978, p. 76), um barco da morte, barco esse que é o próprio rio da vida, o homem está atado ao mastro, não só como Ulisses, mas um Espártaco e Angelim, impotentes mediante a sedução do desconhecido e do sistema opressor.

O poema é permeado por imagens poético-cósmicas da mais alta poesia. A fusão do pesado com o leve: tribos boiando, ilhas flutuantes, geram imagens de muito impacto que vão se repetir ao longo dos cantos. A intimidade que João de Jesus Paes Loureiro demonstra com os mitos da tradição clássica e indígena é a mesma para com o mundo vegetal de brilhos, cores e texturas da vasta região amazônica. Essas imagens se impõem na poesia com muita força e naturalidade, levando a olhares novos e jubilosos sobre o cenário de águas e verduras. As ucuabas, frutos vermelhos que deslizam sobre o rio, são “estruturas em símbolos de escama” (LOUREIRO, 1978, p. 73), colocando em significação o caráter

desdobrável do símbolo, múltiplo como as escamas/camadas da ucuuba, similar em suas potências de sentido. Mas o poeta recria a natureza que se ilumina em sua própria essência, para além da comparação que geralmente arrasta a reflexões; capta um vegetal em suas nuances e o faz perdurar em nossa imaginação, como em “Paráclitos cipós acendem línguas” (LOUREIRO, 1978, p. 94), e ainda um capinzal agitado pelo vento é formado na imagem “capins coléricos em pânico” (LOUREIRO, 1978, p. 83). As canaranas, capim que cresce nas margens do leito do rio, são “penugens da várzea” (LOUREIRO, 1978, p. 84). Essas imagens do mundo vegetal merecem uma citação de Bachelard:

Com os poetas de nosso tempo entramos no reino da poesia brusca, uma poesia que não conversa mas que sempre quer viver em primeiras palavras. Portanto é preciso escutar os poemas como palavras ditas pela primeira vez. A poesia é uma admiração, exatamente ao nível da palavra, na palavra e pela palavra (BACHELARD, 1989, p. 79).

Ao longo do rio de olhos de Boiúna, divisa-se o homem Mané em seu ofício de extrair da mata e do rio o que jamais será dele, nas transações do escambo, do látex, do peixe, do compadrio. Tirésias já não tem mais presságios, só as ruínas a mostrar: Óbidos submersa por “ondas ofídias”, Santarém naufragada, Uiara entre lamas, a Cabanagem esquecida, os ciclos da borracha, Alenquer antes querida, casas à deriva, traições – “Noivas do Boto boiúnam-se” –, um caos em que “O remo mágico não sabe seu destino...” (LOUREIRO, 1978, p. 89). O cenário de derrelição é a oferenda que o poeta-canoeiro deposita “no altar de águas do poema”, uma vez que, ameaçado pelas águas da morte, “já não escuta gritar a saracura” (LOUREIRO, 1978, p. 87). As palavras de água são tão profundas quanto fugidias. Falando do lugar de um canoeiro, tentando ver além do visível pelos olhos cegos de Tirésias, o poeta se situa num ponto de tensão, no “Cântico XXIX”, entre os fatos, a anunciação, a linguagem e o mito:

Que voz canta ao cantar na voz dos mitos?
 Dos fatos, debruçado na linguagem,
 vejo o rio passar, eu passo
 e sinto o verbo ficar.
 Onda mais onda
 o tempo é sucessivo
 e, no entanto,

contemplo-me passando além do rio,
entre peixes e vogais,
à sombra da submarina voz dos mitos,
rihumano a penar
de margem a margem.

(LOUREIRO, 1978, p. 97)

É comumente divulgado, a partir de Carl Jung e Joseph Campbell, que o mito é o sonho coletivo de um povo, assim como o sonho é o mito de cada indivíduo. O sonho e os mitos são expressos por símbolos, o que faz da arte um excelente campo de produção simbólica. Uma vez compartilhados, os homens vão se enriquecendo e se identificando com essas produções individuais que tanto expressam as questões coletivas. Afinal, pergunta o poeta, quem mesmo está cantando em meus versos? Qual é o ponto de vista que permanece, o de um canoieiro ribeirinho ou o de um poeta guiado? A criação poética é suficiente em sua função de ser a memória testemunhal dos fatos? Não há dúvida de que a linguagem, o verbo assentado, fixa a matéria mutacional do rio e dos homens, sobrevivendo às sucessivas ondas do tempo.

Venenos podem destruir a fauna marinha, e assoreamentos e o mau uso da terra, derivados do trator que esmaga os mitos, podem enfiar as águas do rio, mas a palavra edificada alerta o tempo presente e o lança à eternidade. Falando pela voz coletiva e arquetípica dos mitos, tão imensa e profunda quanto o mar, o poeta é o “rihumano” com o qual se amalgamou ao longo da saga poética e, juntos, rio e homem-poeta vingarão “entre peixes e vogais”. Falando pelo rio, o poeta experimentou conhecer-se a si mesmo, deparando-se com o erotismo, a decadência, a morte. No “Cântico XLII”, O canoieiro, tão somente “o sonho de uma sombra”, está mais próximo a Caronte, perdido no infinito do rio, dos calendários que rompem com a eternidade, perdida a inocência, o Porantim... Seu canto seca: “Que águas a este rio/ darão meus cantos” (LOUREIRO, 1978, p. 127). Sem a palavra-porantim, ignorante de seu destino, como o Rio-Édipo, mas já se aproximando dele, “vai o homem só (o Canoieiro)/ entre as margens de tudo/ ao rio do nada,/ estranho a si, estranho ao tempo,/ estranho ao mitonovo” (LOUREIRO, 1978, p. 128).

O último canto encerra a saga do poeta-canoieiro com um homem voltando para casa, tal como Ulisses depois de aventuras, sofrimento e distrações. É o reverso do herói grego. É apenas um homem chegando

a seu destino humilde, uma cabana, “arquitetura de palha/ paxiúba”. Como o herói mítico desse poema é extraído das camadas mais íferas do contexto sociocultural amazônico, as dimensões épicas se revertem nas mesmas proporções: a cabana é “onde Penélope aguarda entre ciladas/ de endêmicas paludes verminosas” (LOUREIRO, 1978, p. 129). No lugar dos finos ardis que salvaram a vida da heroína homérica frente aos poderosos, aqui não há escape, os inimigos são silenciosos batalhões de vermes, versão trágica de uma épica em poema tupiniquim.

Ao longo do poema, o épico cede lugar a uma voz elegíaca, de acentos trágicos, em que as batalhas que se travam são com a linguagem e a consciência em face da mimesis de uma realidade que flui nas sombras, só legitimada pela voz poética, que é mnemônica. Então, a resposta ao último verso, sobre quem “há de sobreviver: o Homem ou o Mito?” (LOUREIRO, 1978, p. 129), é o homem mitificado pelos tempos de todas as eras, de todas as culturas. O homem espoliado, massacrado que a literatura dignifica.

Serpenteia o Rio, relicário divino “fecundo de sementes/, deslizando/ entre lábios de ondas e de lendas/ no clitóris da selva” (LOUREIRO, 2000, p. 62), onde “Amazonas em cio/ cavalga pororocas,/ com seio de barrancos decepados [...] devoram seus amantes/ cantando as odes mágicas” (LOUREIRO, 2000, p. 32), lutando contra o poder masculino capitalista que invade os rios e as matas – espaço sagrado feminino – onde as sereias, lendárias guardiãs das águas sagradas, mergulham e onde “o sexo enredado de serpentes,/ as espumas da vida” realizam o primordial ato de fertilização da Natureza.

Esse himeneu da Amazônia reconstrói imagens simbólicas do Rio e da Terra como os Grandes Pais arquetípicos. Antropomorfizado, “o rio desce homem./ A onda casticida/ se repete” rasga, penetra e fecunda as entranhas sagradas da Amazônia:

As virilhas do rio
espumam praias.
Rosa dos ventos – cio –
abrem-se coxas.
Quilhas falomórficas
penetram.
Esquiva-se o barranco,
as ilhas ilham-se,
no mistério dos sáurios e crustáceos.
Decápode animal

A sombra avança,
ejaculando medo e seus cilícios...

(LOUREIRO, 2000, p. 62)

Experiências oriundas de culturas ancestrais e o pressuposto estado original incognoscível manifestam-se nesse *hierosgamos* que gera o começo de tudo quando a espuma espermática do rio insemina a terra e esta “desfalece/ – agonia de agouros –/ colo virgem da selva/ verde mãe...” (LOUREIRO, 2000, p. 56). Há uma persistência dessas imagens arquetípicas, cujos símbolos estão impregnados de significado do princípio imanente de fertilidade da Idade de Ouro em que reinava a *Tellus Mater*. O imaginário poético reescreve o himeneu da Grande Deusa Amazônia na geografia verde e viscosa de sua carne feminal, que se abre passivamente para receber o sêmen fecundante desse “Rio/ de muitos nomes,/ Ser/ e muitas formas e fomes/ Espelho contra espelho/ Rio só linguagem./ Rio sim sêmen de Deus/ Amazona/ água e lama” (LOUREIRO, 2000, p. 37).

O Rio andrógino, que flui como águas superiores, é o grande princípio masculino fertilizador que se liga ao princípio ancestral feminino lunar nele contido e figura, metaforicamente, como o sangue que percorre o corpo da Terra, mantendo sua vitalidade e fertilidade para representar a aurora dos tempos, o início da vida. Esse rio também simboliza o fluir da consciência diurna que desperta da fase inconsciente ourobórica para viver a criação como uma teofania.

Poeticamente associado ao contínuo processo criador da natureza, o Rio demiúrgico guarda o segredo da noturnidade das águas subterrâneas. Simbolicamente ligado à Serpente em sua forma e substância, representa a alternância do movimento cíclico existencial da Natureza em constante renovação e transitoriedade, em recidivo recomeçar, em eterno ressignificar de todas as coisas.

No universo poético de *Cantares amazônicos* a magia e o extraordinário estão atrelados aos fenômenos naturais, particularmente prodigiosos e altissonantes da região Norte. Nesse mundo em constante formação, quando o limite entre as águas e a terra ainda é indefinido e sempre em movimento cíclico, o poeta regionalista e primitivista assiste à epifania do mito pelos filtros da imaginação poética e do imaginário coletivo e a transforma num ato sagrado de enunciação.

No microcosmo poético das águas e das metáforas deslizam majestosas serpentes de olhos luminosos, de muitos nomes, histórias, lendas e mitos: Boiúna, Cobra Grande, Cobra Norato, Mãe d'Água, de cuja imagem terrível e fascinante se originou o medo humano ancestral da noite, das águas profundas e das densas selvas, imagem esta que vai se transformando em sombras nos labirintos do inconsciente.

A serpente é o animal que mais tem suscitado simbolizações nos versos de Paes Loureiro, conservando rico repertório de mitos e lendas que remonta a tempos arcaicos. Do ponto de vista simbólico, ela está associada, simultaneamente, ao cosmo e ao caos e representa um dos maiores enigmas da relação do homem com a terra e com o divino. O sentido dessa relação só pode ser compreendido através de uma imersão no imaginário coletivo, que congrega fantasias e realidades construídas a partir das experiências que os homens primitivos acumularam no convívio com monstruosos répteis, quando a natureza pródiga das origens abrigava gigantescas cobras predadoras. Antes mesmo de qualquer compreensão do sentido dessas simbolizações, é preciso dizer que a gama de papéis míticos e imagens arquetípicas da serpente tanto no imaginário coletivo quanto nos versos de Paes Loureiro se deve ao seu *mysterium tremendum et fascinans*, que imprimiu medo e encantamento nos homens de todas as épocas e lugares, motivando narrativas fantásticas e maravilhosas – resíduos inconscientes, às vezes, conscientes – do culto e da adoração vivenciados pelos homens primitivos em rituais arcaicos.

A titânica Boiúna que se enrosca nos versos de Paes Loureiro também é deusa nesse enigmático Jardim de delícias. Onipresente, ela ocupa todos os espaços e metáforas: “entra nos igarapés, devassa lagos, lambe os nenúfares enluarados”, atraindo o olhar fascinado do poeta que reverencia sua expressiva presença com os adornos especiais da poesia. Saída das lendas da região Norte, ela entra de forma triunfal nos poemas com os requintes de sua realeza. Nas águas lendárias, ela se torna o monstro que suscita sacrifícios de vítimas predestinadas (“Paisagem com Boiúna”): “Cantiga sob escamas/ Boiúna bubuiando/ Olhar mundiante.../ Cunchã cativa (que não sendo donzela/ Ser dádiva,/ Ser o inulto alimento desse encanto)” (LOUREIRO, 2000, p. 130). Nessas águas de linguagem ela pode se metamorfosear em embarcação para melhor atrair e desorientar suas vítimas, engravidar belas silvícolas que campeiam em seu território, como Cobra Norato, que nasceu da conjunção da Boiúna com uma índia manauara. Nos versos de Paes Loureiro, “Deslenda fluvial

III”, “a cobra-grande/ (escama estrelas/ alfas e centauros)/ Arma o bote no céu/ contra Jacy...” (LOUREIRO, 2000, p. 146), pois ela é a senhora absoluta das matas, das águas e da abóbada celestial, dominando o tempo e o espaço mítico, lendário, real e mimético, com diferentes e valiosos significados simbólicos. Personificada na Boiúna, a Serpente poética sugere a sizígia, união do eros feminino com logos masculino, e veicula a ideia de que libido e corpo, sexo e vida duelam nas tramas da matéria bruta que compõe o grande útero verde e fluido da Floresta.

Em *Cantares amazônicos*, a serpente representa a circularidade temporal, o ciclo existencial do nascimento à morte nos mitos de origem, transformada pela condição existencial no Ouroboros que “desova o rio/ e em ondas se descama./ Após perder o rio/ Pele de cobra,/ O rio mundia a selva/ E como estrada/ Engole a cauda/ E desencanta o rio/ Em seu destino móvel” (LOUREIRO, 2000, p. 51). Resvalando entre a floresta e os rios, é o anélito primal da criação, a matéria genesiaca disforme, enigmática e sombria transformada da luz: “Lusbel”, Lucifer: “A serpente do Gênesis/ reedita-se Boiúna/ do Éden de suas águas águas águas” (LOUREIRO, 2000, p. 81). Outras vezes, hermafrodita, revestida com nova pele mítica, é a guardiã dos rios onde mergulha em busca de uma consorte para manter a vida.

3 Considerações finais

A água, autêntica imagem mitológica, elemento vital na paisagem física da Amazônia, é presença difusa em todos os cânticos. Na movência dessas muitas águas funda-se o tempo mítico, “deslenda-se o espaço”, canta o poeta tocado pela própria afetividade da linguagem poética, tentando expressar em versos o espanto do olhar sob a égide dos feitiços desta terra.

Muitos mitos e lendas navegam no rio poético de Paes Loureiro: “Jocasta aberta em mar”, “Rei Édipo Rio/ Tirésias ri suas águas”, “Por esse rio passou o Santo Graal”, “as lembranças de Glaura entre bacantes e Raimundas erguendo asas de espuma no implume igarapé”, “Afoga-se a Uiara em seus cabelos./ E, abandonado, o homem, de seus mitos, passa boiando boi-homem de bubuia,/ no esquife das ondas mortuárias”, saurus, anjos, arcanjos, Yaras, Uiaras, boiúnas, centauros. “Anjo de luz/ ou Luzbel” (LOUREIRO, 2000, p. 32-36).

Deidade capaz de inspirar um imaginário poético universal, no dizer do poeta, a Amazônia é “uma imensa e verde cosmo-alegoria”, uma

teogonia capitulada em imagens que se alternam entre rios e flora e sombras, uma cerimônia hierosgâmica que enlaça Terra e Águas, homem e Natureza, epitalâmio necessário para garantir a sobrevivência humana neste vasto mundo de mistérios. Imbricado, afetivamente, com a energia cósmica desse mundo, o poeta se extasia e elabora um projeto de recuperação poética desse Paraíso laborando na obra, por intermédio da memória mítica, a confabulação do passado com o presente a fim de assegurar a adesão social para conservar esse mito vivo chamado Amazônia.

Paes Loureiro (2002, p. 65) assegura que essa “cultura que continua sendo, como uma luz aurática brilhando, e que persistirá enquanto as chamas das queimadas florestas, provocadas pelas novas empresas que se instalam, com a entrada do grande capital na região e a mudança das relações dos homens entre si, não a destruírem irremediavelmente”. Assim, a mitopoesia de Paes Loureiro funde o tempo mítico-lendário das origens com a modernidade quando em sua melopeia ufanista metaforiza a destruição da última versão do Éden amazônico e a teimosa resistência dos nativos para preservar o que resta no mundo de natureza primitiva, o perdido “Jardim das Graças”. Sem dúvida, o verdadeiro sentido dessa reencenação dos mitos de origem é o grande retorno ao tempo primordial a fim de retomar o estado de comunhão com o sagrado que se refaz em cada canto à Natureza amazônica, sobretudo quando predomina a motivação do imaginário genesíaco impregnado de viscosidade seminal, como se esse solo lamacento fosse um grande útero fecundado de onde nascerá a Terra de promessas.

Escritor de formação erudita, de vivências regionais e universais, Paes Loureiro conhece a força de uma imagem já sedimentada no imaginário ocidental, como são as imagens míticas e judaico-cristãs; sabe que os mitos subsistem porque as culturas os elaboram a partir de comportamentos, dúvidas, sonhos e experiências ligados às suas existências, a partir de formas comungadas com a espécie humana. Pela literatura, a conjunção da Grécia com Noçoqueim provoca familiaridade e alegria ao leitor, rendido à palavra-porantim que une elementos tão distantes para falar do mesmo curso da vida, trazendo dita e desdita, no caso, a imagem empalidecida de um “ulisseuespártacoangelim” (LOUREIRO, 1978, p. 76).

Referências

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Signatários do Acordo Archivos. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997.

ARAÚJO, Jorge Paulino Duarte de. *Pentacantos de Paes Loureiro: um discurso lírico com ressonância clássica*. 2013. 100 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura) – Universidade da Amazônia, Belém, 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/THLEA7>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

LEMINSKI, Paulo. *Metaformose*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. 287 p.

LOUREIRO, Paes. *Altar em chamas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

LOUREIRO, Paes. *Obras reunidas*. São Paulo: Escrituras, 2000.

LOUREIRO, Paes. *Porantim: poemas amazônicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

MIELIETINSKI, Eleazar. *A poética do mito*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MINDLIN, Betty. O fogo e as chamas dos mitos. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 16, n. 44, p. 149-169, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142002000100009>

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Vera Lúcia Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

PIZARRO, Ana. *De ostras e canibales*. Santiago: Editorial Universidade de Santiago, 1994.

RAMA, Angel. Transculturação narrativa latino-americana. *Cadernos de Opinião*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 71-78, 1975.

RESENHAS

ROJO, Sara. *Teatro latino-americano em diálogo: produção e visibilidade*. Belo Horizonte: Javali, 2016.

Flávia Almeida Vieira Resende

Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, Mato Grosso do Sul / Brasil

flaviaskene@gmail.com

Recebido em: 13 de março de 2017.

Aprovado em: 12 de junho de 2017.

A busca por estabelecer diálogos talvez seja o movimento central e o maior mérito deste novo livro teórico-crítico da pesquisadora Sara Rojo. Estabelecer diálogos entre a subjetividade da pesquisadora e a objetividade do que é estudado, entre os conhecimentos prévios e os que surgem do trabalho de análise, entre a obra e a sociedade que a cerca, entre os países da América Latina. Não por acaso, o livro assume a divisão dos capítulos por “Cenas”, como se fosse uma peça de teatro, gênero do diálogo por excelência.

No “Prelúdio”, Sara Rojo narra sua trajetória como pesquisadora, em que se mesclam práticas artísticas, reflexões teóricas e um contexto duro de violência e repressão na ditadura chilena. É uma maneira de aproximar o leitor daquilo que virá a seguir, mas também de aproximar a ela mesma, Sara Rojo, de suas reflexões “objetivas”: o exercício crítico, como afirma Georges Didi-Huberman (2009), implica esse constante movimento de aproximação e distanciamento do objeto estudado.

Os pressupostos fundamentais de *Teatro latino-americano em diálogo* aparecem na forma de um aviso: “não se pode fazer teoria nem crítica teatral sem contato com uma prática que as sustente, e não se pode criar sem uma reflexão sobre os processos artísticos e éticos que todo fazer artístico implica dentro de uma determinada realidade” (p. 19). Isso significa, pelo menos, o estabelecimento de dois tipos de diálogo: entre a crítica e o fazer artístico, e entre este e determinada realidade que o envolve. São essas as principais articulações que o leitor acompanhará ao longo das quatro cenas que compõem o livro.

A “Cena I”, como os primeiros minutos de uma peça teatral, tem a função de prender a atenção dos leitores/espectadores. Para isso, Rojo traça um panorama dos principais eixos teóricos que serão utilizados a seguir: os conceitos de tempo, imagem, partilha do sensível, política da arte e espectador. Seu diálogo se estabelece, sobretudo, a partir de dois teóricos franceses: Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman (este seguindo o pensamento do teórico alemão Walter Benjamin, a quem Sara Rojo também recorre). É interessante notar que a base teórica, nesse primeiro momento, concentra-se em nomes europeus, e não latino-americanos. Estamos em face de mais um dos diálogos que a pesquisadora vem desenvolvendo ao longo de seus trabalhos críticos, e que se evidencia aqui: entre a filosofia estética contemporânea vinda da Europa e a criação artística e a crítica na América Latina. Isso não significa uma aceitação das teorias europeias como se fossem mais válidas do que as produzidas aqui. Sara Rojo, chilena radicada no Brasil, professora de Literatura Hispânica na Universidade Federal de Minas Gerais, propõe justamente um tensionamento dessas teorias, a fim de compreender cada produção artística em relação a seu próprio contexto. Isso porque, afirma Rojo (p. 29), “cada montagem e cada texto dramático estabelecem relações diferentes com o dispositivo no qual se encontram”. Dessa forma, as referências teóricas utilizadas por Rojo mesclam as chaves conceituais europeias a pesquisadores e críticos da América Latina e dos contextos específicos trabalhados ao longo da obra – especialmente, Colômbia, Chile, Argentina e Brasil.

As cenas II, III e IV são o desenvolvimento desse diálogo central entre as obras artísticas e os dispositivos que as envolvem. A “Cena II” apresenta contextos de criação coletiva, ou seja, de trabalhos que envolvem “um processo de construção do espetáculo em que o texto dramático é o resultado de processos cênicos criados pelo grupo, sendo acompanhado ou não por um dramaturgo e/ou um diretor” (p. 93). Nessa cena, são analisadas obras do grupo chileno *Ictus*,¹ surgido em 1955, e do grupo colombiano *La Candelaria*,² surgido em 1966. Trata-se de um

¹ O grupo *Ictus* foi fundado em 1955, no Chile, por um grupo de dissidentes do terceiro ano do Teatro *Ensayo de la Universidad Católica (TEUC)*. Em sua trajetória de 60 anos, diversos artistas passaram pelo *Ictus*, que assumiu a forma de trabalho de criação coletiva como uma característica estética e política do grupo.

² O grupo *La Candelaria* foi fundado em 1966, na Colômbia, e também se mantém atuante ainda hoje, com trabalhos de criação coletiva. É dirigido por Santiago García Pinzon, também fundador do grupo.

momento em que as práticas coletivas aparecem como a configuração de uma utopia socialista, em diálogo constante com o momento histórico das décadas de 1960 e 1970.

A “Cena III” pode ser considerada o clímax dessa dramaturgia crítica, pois são analisadas produções artísticas realizadas sob regimes ditatoriais. Sabemos o poder de ruptura que esses regimes tiveram sobre as sociedades dos países latino-americanos, dentre os quais se encontram analisados Argentina e Chile. No entanto, Rojo passa por esses contextos para contrapor à violência estatal extrema essas criações que aparecem como formas de resistência. Nesse sentido, o teatro surge como uma poderosa arma para criar visibilidades para aquilo que era ocultado pelos poderes oficiais. Ainda que tivessem um alcance mínimo, “essas imagens, nesse momento, possibilitavam, a um setor da sociedade, um espaço de encontro político” (p. 117). Juan Radrigán, chileno, e Griselda Gambaro, argentina, são os nomes escolhidos para essa Cena. Curiosamente, são dois dramaturgos que escrevem independentemente da prática cênica. Nesse momento, a repressão a grupos de teatro e a dificuldade do encontro constante levam a uma prática mais individualizada, que carrega, no entanto, a crença na posterior reunião de pessoas possibilitada pela arte teatral.

Na “Cena IV” chegamos ao contexto atual: o neoliberalismo na América Latina. Novamente, dois dramaturgos são chamados à cena: o chileno Guillermo Calderón e o brasileiro Sérgio de Carvalho. Embora apresentem diferenças em suas práticas – Calderón não possui um grupo fixo de trabalho, enquanto Carvalho é um dos fundadores da Companhia do Latão³ –, ambos escrevem em conexão com a cena, propondo-se também a pensar a realidade na qual se inserem, acreditando em um discurso estético e político que dialogue com o momento histórico atual.

Ao longo dessas cenas, Sara Rojo leva o leitor a percorrer uma série de práticas artísticas que se firmam como linhas dissonantes em relação a um macropoder estabelecido. O diálogo entre todas essas práticas, tão distintas, efetuado no livro de Rojo nos permite pensar historicamente o poder de resistência do teatro. Este não se encontra em sua *efetividade* enquanto prática transformadora, mas em sua capacidade de *ser visibilidade*, e de ser uma produção de *diálogos* constantes – especialmente entre o que somos e o que ainda podemos ser.

³ Fundada em 1996, em São Paulo, a Companhia do Latão trabalha com processos colaborativos de criação. A Companhia baseia-se, como o próprio nome sugere, nos princípios estéticos do dramaturgo alemão Bertolt Brecht para um teatro político.

Referência

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

SERRONI, José Carlos. *Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.

Carolina Bassi de Moura

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
carolina.bassi@gmail.com

Recebido em: 3 de março de 2017.

Aprovado em: 10 de maio de 2017.

Como diretora de arte, cenógrafa, figurinista, professora e pesquisadora, posso dizer que há muito se reclama da falta de publicações no Brasil acerca desses assuntos. É uma trilha que tem se aberto nos últimos anos, mas que ainda oferece muito a se explorar. Por essa razão, trabalhos como *Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo*, de José Carlos Serroni,¹ lançado em 2013 pelas Edições Sesc, que nos apresentam um referencial nacional, são de grande importância. É necessário material para que novos profissionais da cenografia e pesquisadores tenham onde estudar, embasar suas obras, inspirar-se, e para que possamos preservar a memória da cenografia brasileira a partir de um ponto de vista que seja nosso, e não estrangeiro.

O livro reúne conhecimentos e experiências adquiridas pelo autor, como cenógrafo, educador e entusiasta da cenografia brasileira, dividindo-se em duas partes. A primeira está focada conceitualmente na arte da cenografia; contém um comentário do autor sobre a atividade no Brasil desde os pioneiros até os profissionais contemporâneos; e ainda dedica atenção tanto à participação brasileira na Quadrienal de Praga – o maior evento de cenografia em todo o mundo – quanto às exposições de cenografia, principalmente em nosso país.

¹ José Carlos Serroni (1950) é arquiteto e cenógrafo, nascido no interior do estado de São Paulo, intensamente dedicado à cenografia teatral em nosso país, e muito atuante, principalmente na capital paulista. Empenhou-se por muitas décadas a garantir a representatividade do Brasil na Quadrienal de Praga.

O trabalho de Serroni com as exposições aponta para alguns aspectos importantes: *a vontade de ensinar*, mostrando ao público como grandes mestres construíram suas cenografias, *a vontade de preservar a memória* desses grandes trabalhos na história do nosso teatro e *a vontade de atrair interessados* a serem os novos profissionais desse fazer, que é vasto e possui diversas especialidades.

Muito caprichosa a maneira como Serroni coloca a arte visual dos catálogos dessas exposições junto com seu texto sobre cada uma dessas montagens expográficas, explicando o propósito de cada uma delas. A preocupação em como expor um cenário desprovido do contexto original de seu respectivo espetáculo é necessária e rendeu em muitos casos excelentes “cenografias para se falar de cenografia”, como em *Cenografia e figurinos: o avesso do palco* (1988), *Josef Svoboda: a magia do espaço teatral* (2006) ou *Lima Barreto: cenografias* (2010), todas realizadas em São Paulo. O ato de haver reunido os catálogos das exposições e falado, ainda que brevemente, sobre cada uma, registra em definitivo o esforço em sua carreira de colocar o fazer da cenografia no foco das atenções.

A escrita em *Cenografia brasileira* é leve e propõe uma incursão muito agradável por meio de “notas” com as quais o cenógrafo registra as etapas de seu ofício, tentando considerar possíveis variações ao incluir comentários diversificados de outros cenógrafos a respeito do mesmo tema. As notas aparecem como conselhos aos interessados no assunto ou aprendizes, futuros profissionais, e, nesse sentido, ainda que não seja o foco principal do livro, gostaria de chamar a atenção ao longo desta resenha para uma reflexão acerca da *formação em cenografia*.

Na segunda parte da publicação, intitulada “Meus encontros com grandes cenógrafos brasileiros”, o autor cataloga uma série de cenógrafos brasileiros desde o início do século XX até os dias atuais. Resgata os mais relevantes para a história do nosso teatro entre os mais antigos e, entre os atuais, concentra-se naqueles mais importantes com quem Serroni conviveu e/ou dividiu alguma relação de trabalho.

É muito gratificante para o leitor ter um panorama histórico da cenografia reunido em uma só publicação. Mesmo que, evidentemente, não estejam reunidos aqui *todos* os nomes da cenografia brasileira – pois isso não seria possível – e mesmo que cada artista não seja abordado em profundidade – pois também não era esse o intuito. Os cenógrafos estão reunidos por ordem alfabética, descrevendo rapidamente a carreira de cada um, começando pela formação que tiveram, passando pelos

melhores espetáculos dos quais fizeram parte e mostrando algum material iconográfico a respeito de sua obra.

Nesse contexto surgem croquis de cenografia, figurino, desenhos técnicos, fotografias de maquetes ou dos próprios espetáculos, dando uma noção muito mais clara do trabalho de cada profissional. O encantamento do leitor ao poder vislumbrar um pouco dos efeitos alcançados por eles é certo. É pesaroso apenas que, por conta da dificuldade em se conseguir rapidamente autorização para uso de imagem, parte delas tenha sido retrabalhada esteticamente pelo autor, com cores e linhas, para que ele as pudesse usar no livro. Digo ser pesaroso obviamente não pelo acabamento estético, que é despojado, mas porque um livro como esse torna-se obra de referência à qual recorreremos posteriormente, e, no caso das imagens com interferências, não teremos acesso à sua informação original. Trata-se, na verdade, de um dilema comum a todo pesquisador que publica um trabalho cujas imagens não lhe pertencem. Qual decisão mais acertada a tomar: esperar até que se consiga a autorização para publicação, publicar o trabalho sem as imagens para não demorar muito a torná-lo acessível ao público ou, ainda, fazê-lo com interferências visuais? Seja qual for a opção, entende-se que há uma dificuldade.

Essas imagens apresentadas confirmam o que havia sido apontado na primeira parte da publicação, sobre o planejamento ser necessário a um bom trabalho de cenografia. Temos a chance de ver rascunhos desses cenógrafos, seguidos de desenhos técnicos até chegar a maquetes e fotos de cena, em sequências que demonstram que o planejamento oferece chances de resultados mais certos e bem elaborados, contando com as várias etapas.

Vemos, pelos exemplos apresentados, que os desenhos podem ser primeiro mais simples, soltos, apenas para o registro de uma ideia, e depois serem detalhados de forma técnica. O desenho rascunhado serve ao próprio cenógrafo e pode servir também para os diálogos iniciais com o diretor e com o iluminador, ou *designer* de luz, ao explicar o que se pretende fazer com o espaço. O tipo mais técnico é estritamente necessário para a construção dos cenários pelos cenotécnicos, pois são desenhos feitos em escala, com medidas precisas e indicações para a sua execução.

Já as maquetes são necessárias pois permitem que se tenha, em escala reduzida, um resultado tridimensional muito próximo do que se pretende alcançar em tamanho real. Nelas, pode-se fazer, inclusive, testes de luz. Trata-se de um procedimento por meio do qual é possível prever problemas – tanto semânticos, na percepção da forma final, quanto construtivos – e,

assim, propor soluções, avaliar os efeitos visuais pretendidos, fazer ajustes mais precisos, ou até mesmo refazer tudo, até chegar ao resultado ideal, se isso se fizer necessário. Vemos, por exemplo, a maquete de Serroni para a ópera *D. Carlo*, de Verdi, dirigida por Gabriel Villela em 2004, em que a quarta versão foi a final.

Um ponto importante de ser lembrado sobre esse ofício, e que o autor não deixou de fora, é a dificuldade que se pode ter em aceitar mudanças. Pamela Howard, cenógrafa e figurinista citada por Serroni, autora de *O que é cenografia?*,² ressalta esta como a maior dificuldade que geralmente se tem. O cenógrafo cria um cenário e precisa de distanciamento para colocar em xeque a sua criação, exaustivamente, a fim de verificar se aquela é mesmo a melhor opção – uma tarefa das mais difíceis. Também é preciso saber acatar pedidos de mudanças vindos do diretor, e estar atento, inclusive, para quando esses pedidos não são feitos, mas podem ser “pressentidos”. Serroni cita um caso muito curioso, também com o diretor Antônio Abujamra, no qual entendeu certa insatisfação deste para com o cenário já pronto e instalado no palco, próximo da estreia. Sem ter uma indicação precisa do que é que não tinha agradado o diretor, apenas um vago comentário sobre as pilastras, Serroni modificou-as cobrindo-as de tecido. O resultado final não apenas satisfaz finalmente o diretor, como também surpreendeu positivamente o próprio cenógrafo. O caso demonstra como o trabalho do cenógrafo não termina em seu estúdio, e como é preciso estar atento todo o tempo, não apenas ao próprio trabalho, mas também à sua conexão com as demais partes do espetáculo – luz, ator, proposta de direção, etc.

Na posição de profissional da área e educador, Serroni pontua em seu livro que um cenógrafo deve dominar várias linguagens, e que deve ter conhecimentos técnicos e teóricos. Mas, exatamente, quais linguagens e quais conhecimentos técnicos e teóricos? O autor também observa a incongruência de o Brasil ser tão premiado nas Quadrienais de Praga e ter tão poucos teatros. Gostaria de estender a inquietação posta e acrescentar: e se pensarmos na pequena quantidade de escolas de artes cênicas no Brasil que contemplem todas as funções do fazer teatral? E se pensarmos na pequena quantidade de publicações na área?

² Livro que foi traduzido por Serroni para o português e publicado pela mesma editora recentemente.

Não é nenhuma novidade dizer que sempre enfrentamos dificuldades de toda ordem para montar espetáculos, e, se fizermos um ligeiro retrospecto, veremos que nem sempre tivemos escolas para a formação dos profissionais envolvidos no fazer teatral. É curioso lembrar, por exemplo, que, a princípio, não havia figurinistas, e os atores e atrizes eram, muitas vezes, selecionados em virtude da qualidade e da diversidade das peças que possuísem em seu armário. Os cenógrafos, por sua vez, tinham muito mais uma função técnica, eram pintores de telões, realistas e descritivos, a serem pendurados ao fundo do palco. Não se tinha tomado consciência em nosso país, por parte do público, de um conhecimento formal por trás da cena, e, por parte dos artistas, não se tinha muito onde pesquisar e estudar para alcançar melhores resultados em curto espaço de tempo. Aos poucos, a ciência acerca da interpretação e da direção foi ganhando espaço em escolas técnicas e, depois, também em universidades. No entanto, a sistematização dos conhecimentos a respeito da cenografia, do figurino e da caracterização ficou, por muito tempo, esquecida, e talvez ainda hoje esteja aquém de sua devida importância.

As exposições de cenografia que, como ressalta Serroni, passaram a acontecer mais a partir das décadas de 1980 e 1990 começaram a levar ao conhecimento do público o trabalho de muitos cenógrafos importantes. Serroni, que vem também, há muitos anos, colocando-se como formador de novos profissionais, percebe o aproveitamento didático dessa iniciativa. Manteve em São Paulo, por muitos anos, o Espaço Cenográfico – seu ateliê para construção de novos cenários e adereços; armazenamento e exposição de maquetes de espetáculos em que ele atuou como cenógrafo; e o ensino da cenografia. Atualmente é coordenador na Escola SP de Teatro, das áreas de Cenografia e Figurino, ao lado da figurinista Telumi Helen.

Poder-se-ia imaginar que na região Sudeste do país, graças ao circuito cultural mais intenso, haveria, já hoje em dia, escolas e universidades suficientemente voltadas para todas essas áreas do fazer teatral. Mas não. E fora desse eixo, é ainda mais escassa a possibilidade de se estudar cenografia e figurino de modo formal.

Com isso, o que acontece é que se adia o pensamento sobre como deva ser realmente o estudo da cenografia. Que conhecimentos devem fazer parte dessa formação?

Tem havido um recente interesse em se estudar cenografia e figurino, e aos poucos tem aumentado a movimentação de profissionais

e pesquisadores em torno da sistematização desses conhecimentos ou, pelo menos, o debate acerca disso. Com essa movimentação, vem um maior entendimento das competências e uma maior valorização dessa classe de profissionais, que tenderá a se colocar de maneira diferente no mercado de trabalho – muito mais positiva.

Ou seja, a questão da formação é uma questão pungente, importante sob todos os pontos de vista. E se somos premiados internacionalmente de forma tão especial por nosso trabalho em cenografia no Brasil sem haver o suporte mais adequado de formação por trás, que dirá quando tivermos acesso a todo o conhecimento necessário? Essa publicação, como já dito, não levanta essa questão da formação de maneira tão explícita, mas dá subsídios para que pensemos sobre o assunto, ou que percebamos a necessidade de se discutir o tema.

É extremamente interessante notar que quase todos os cenógrafos citados pelo autor possuem uma formação híbrida, o que mais uma vez nos remete à necessidade, mencionada por Serroni, de um cenógrafo ter o domínio de linguagens variadas. Vários têm formação autodidata – alguns (me parece implícito) por não terem tido condições financeiras para cursar uma universidade, outros por não terem se identificado com os cursos de graduação disponíveis (não escolheram nenhum ou ingressaram e não concluíram), outros ainda aprenderam informalmente com outros profissionais, em geral cenógrafos mais antigos. Há os que ingressaram em curso superior (que não o de Cenografia) e não sei se posso dizer que não tenham sido autodidatas, pois tiveram muito o que aprender depois de terem se formado para chegarem a ser cenógrafos, o que também não quer dizer que o que aprenderam nesses cursos não tenha acrescentado positivamente à sua formação de alguma maneira. Todas essas trajetórias fazem pensar no esforço e na dedicação de cada um, que fazem com que estejam atentos e busquem exatamente aquilo que lhes faz falta nos processos criativos da cenografia.

Outro dado interessante é o de que muitos deles desempenham outras funções dentro do teatro (não necessariamente no mesmo espetáculo). Muitos são também figurinistas, iluminadores e, não raro, diretores. Considerando que, desde o início do século XX, temos a incidência de encenadores no teatro e não mais apenas de diretores, isso faz muito sentido. O pensamento da cena a partir de então passa a se dar de maneira muito mais integrada, e um cenógrafo não visualiza apenas o seu cenário, mas a cena como um todo.

Assim, um bom cenógrafo é um profissional capaz de lidar com a síntese, capaz de se expressar por meio de signos, de escolher criteriosamente os elementos de cena e de não ser descritivo. Ao criar, deve estar sempre mais atento ao conceito do que ao campo literal. Entende que cenografia é uma linguagem em si e que, portanto, ela permite desenvolver um trabalho mais autoral, uma “assinatura”, ainda que esse seja um longo processo. Mas, por se tratar de uma arte integrada, a cenografia também não pode ser um elemento autônomo esteticamente. Quanto mais se esgarçam essas fronteiras – e estamos nesse momento – mais nos aproximamos das artes plásticas e nos afastamos das cênicas. As duas são, de fato, áreas extremamente conectadas, mas guardam suas especificidades.

Cenografia continua sendo a “grafia da cena”, como na definição grega citada por Serroni no início do livro, e discordo de que hoje em dia não possamos mais nos contentar com ela, como disse o autor, até porque todas as outras definições postas na sequência, e ao longo do livro, atestam sua permanente validade.

Por todas as suas qualidades, o livro é um excelente material para qualquer leitor interessado no assunto da cenografia, fornecendo pistas essenciais para aquele que quer aprofundar seus estudos nessa área, incluindo a indicação de alguns livros nacionais.