



o eixo e a roda

Claudia Barbieri	Michael Jones Botelho
Diógenes André Vieira Maciel	Naelza de Araújo Wanderley
Elisabete Alfeld	Pamela Rosário Mota
Esther Marinho Santana	Phablo Roberto Marchis Fachin
Flávio Rodrigo Penteado	Priscila Simeão Silva Maduro
Gabriel Esteves	Rosimeire Barboza da Silva
Gleydson André da Silva Ferreira	Sergio Carvalho Assunção
Hadoock Ezequiel Araújo de Medeiros	Vinícius Victor Araújo Barros
Helciclever Barros da Silva Sales	Wagner Corsino Enedino
Leticia Gomes do Nascimento	Wellington Rodrigues Ferreira
Leticia Pilger da Silva	

O Teatro e o Brasil

O EIXO e a RODA

V. 32, N. 2, abr./jun. 2023

O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira
e-ISSN 2358-9787

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

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

FACULDADE DE LETRAS

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

CONSELHO EDITORIAL

Alcir Pécora (Unicamp), Antônio Carlos Secchin (UFRJ/Academina Brasileira de Letras), Berthold Zilly (UFSC/Freie Universität Berlin), Ettore Finazzi-Agrò (Università di Roma “La Sapienza”), Flora Süsssekind (UFRJ/Casa Rui Barbosa), Heloisa Buarque de Hollanda (UFRJ), João Adolfo Hansen (USP), John Gledson (Universidade de Liverpool), José Américo de Miranda Barros (UFMG/UFES), Leticia Malard (UFMG), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acízelo de Souza (UFRJ).

EDITORES: Gustavo Silveira Ribeiro e Paulo Vinicius Bio Toledo

ORGANIZAÇÃO: Paulo Vinicius Bio Toledo (UFMG)

SECRETARIA: Setor de Publicações

REVISÃO: Gabriela Mendes Lira, Kevin Augusto Costa, Luisa Vasconcelos

DIAGRAMAÇÃO: Ana Paula Sanchez, Gabriela Mendes Lira, Kathleen Oliveira, Luisa Vasconcelos, Patrícia Franca

O EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira, 1982 -

Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.

ilust. 25cm

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2019

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 26, n. 1, 2017

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
Seção de Periódicos, sala 2017
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

- 6 Apresentação: O teatro e a literatura brasileira – afinidades e distanciamentos

Paulo Vinicius Bio Toledo

Dossiê: O Teatro e o Brasil

- 11 A recepção contrariada do drama romântico no Brasil (1836)
The unwilling reception of the romantic drama in Brazil (1836)

Gabriel Esteves

- 28 Oswald de Andrade, dramaturgo piromaniaco
Oswald de Andrade, a pyromaniac dramatist

Flávio Rodrigo Penteado

- 46 Do Poço à Fortuna: a recepção crítica de uma peça de Helena Silveira
From Well to Fortune: the critical reception of a play by Helena Silveira

Claudia Barbieri

- 72 A cena disputada: O teatro como ferramenta diplomática nas turnês de *Porgy and Bess* e da Ópera de Pequim no Brasil
Disputed Stages: Theatre as a Diplomatic Tool in the Performances of Porgy and Bess and The Peking Opera in Brazil

Esther Marinho Santana

- 96 Dona Dadi Calungueira: teatro popular da mulher nordestina
Dona Dadi Calungueira: Theater Popular of Northeast Women

Hadoock Ezequiel Araújo de Medeiros

Naelza de Araújo Wanderley

- 113 Cultura teatral e expressão do regional na dramaturgia-teatro da Paraíba (os anos de 1970)

Theatrical culture and regional expression in the 70's dramaturgy-theater of Paraíba

Diógenes André Vieira Maciel

- 140 Figuração do cotidiano em *Rasga coração* (1974)
Daily figuration in Rasga coração (1974)
Letícia Gomes do Nascimento
- 160 Quando as máquinas param: o teatro de *Plínio Marcos no telecinema português*
Quando as máquinas param: *Plínio Marcos' theater in Portuguese telecinema*
Helciclever Barros da Silva Sales
Wagner Corsino Enedino
- 186 A oralidade no gênero dramático apresentada no material didático escolar
Orality in the dramatic genre presented in school teaching material
Wellington Rodrigues Ferreira
Phablo Roberto Marchis Fachin

Resenha

- 223 VERUNSCHK, Micheliny. *O som do rugido da onça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
Leticia Pilger da Silva

Varia

- 231 *A cidade, o elefante e a flor: a solidão multitudinária na lírica de Drummond*
The City, The Elephant and The Flower: The Multitudinarity Solitude in the Lyric of Drummond
Sergio Carvalho Assunção
- 258 “É pelo avesso que se chega ao direito”. O princípio da reversibilidade em *Grande Sertão: Veredas*, uma leitura de Antonio Candido
“It's the Other way around that you get to the right”. *The principle of reversibility in Grande Sertão: Veredas, a reading by Antonio Candido*
Vinicius Victor Araújo Barros

- 279 Vozes periféricas: o *Diário de Bitita*, de Carolina Maria de Jesus, na Educação de Jovens e Adultos em Belford Roxo, RJ
Peripheral voices: the 'Diário de Bitita', by Carolina Maria de Jesus, in Adult and Youth Education in Belford Roxo, RJ
Pamela Rosário Mota
- 305 “A língua também é um lugar de luta”: repertórios carolíneos para a contemporaneidade
“Language is Also a Place of Struggle”: Carolina Maria de Jesus’s Repertoires for the Present
Rosimeire Barboza da Silva
- 331 Como se estivéssemos em palimpsesto de Elvira Vigna: apagamento feminino e corrosão subjetiva
As if we were in Elvira Vina’s palimpsest: female erasure and subjective corrosion
Gleydson André da Silva Ferreira
- 350 A escrita de uma (quase) cena: a performance da narradora-escritora em *Pré-história*
The writing of an (almost) scene: the performance of the narrator-writer in Prehistory
Elisabete Alfeld
Priscila Simeão Silva Maduro
- 369 “A igreja do Diabo” em sala de aula: a importância do trabalho do texto literário em forma de projeto
“The Devil’s Church” in the Classroom: The Importance of the Work of the Literary Text in the Form of Project
Michael Jones Botelho
- 384 O plural de um conceito, não raro, é outro conceito
The Plural of a Concept Is Often Another Concept
Luiz Philip Favero Gasparete



O teatro e a literatura brasileira – afinidades e distanciamentos

O tema do dossiê da presente edição de *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira* – “O Teatro e o Brasil” – nasceu da vontade de abrir maior espaço para os estudos teatrais dentro do campo dos estudos literários, ao qual pertence a revista.

Aparentemente, há várias décadas, não apenas no Brasil, o interesse crítico e teórico pela literatura teatral (ou dramática) foi minguando nos cursos de Letras e em seus programas de pós-graduação. Tal rarefação se explica, em partes, pela crescente ênfase que passou a ser dada aos estudos do espetáculo como componente decisiva do teatro (Carlson, 2009). Conceitos como *teatralidade*, *mise-en-scène*, *performance*, *presença*, *jogo* etc. tornaram-se palavras-chave neste processo que questionou a centralidade do texto nos estudos sobre teatro e evidenciou a necessidade de novos instrumentos analíticos para melhor lidar com a materialidade do acontecimento teatral. Estudos sobre teatro se aproximaram, portanto, das artes visuais, dos estudos culturais sociológicos, da historiografia e até da antropologia ou da filosofia, na mesma medida em que perdiam espaço e interlocução no campo das Letras. Em paralelo, no Brasil, com a multiplicação de cursos de Artes Cênicas nas principais universidades desde os anos 1970, as pesquisas sobre teatro, pouco a pouco, foram também migrando para este espaço mais especializado.

Acontece que a ruptura, ainda que tenha aberto espaço para novas perspectivas analíticas, também alimentou um vácuo reflexivo que merece ser problematizado, tanto na área dos estudos literários quanto na dos estudos teatrais. De um lado, a presença rarefeita do teatro nos estudos literários brasileiros resulta num “empobrecimento” (Candido, 2000, p. 12) da compreensão dos principais ciclos da literatura local e de nossos momentos decisivos, como já pressentia e se desculpava Antonio Candido no primeiro prefácio da *Formação da literatura brasileira*¹. No século XIX,

¹ “o preparo deste livro, feito por etapas, de permeio a trabalhos doutra especialidade, no decorrer de muitos anos, obedeceu a um plano desde logo fixado, por fidelidade ao qual respeitei, na revisão, certas orientações que, atualmente, não teria escolhido. *Haja vista a exclusão do teatro, que me pareceu recomendável para coerência do plano, mas importa, em verdade, num empobrecimento, como verifiquei ao cabo da tarefa.* O estudo de peças de

por exemplo, o teatro ocupou espaço central e incontornável no debate literário. Difícil encontrar um grande autor de romances que não tenha se aventurado também na dramaturgia, na crítica teatral ou nos debates e polêmicas sobre o teatro nacional.

De outro lado, os estudos teatrais, grosso modo, muitas vezes ostentam posições desmedidas de interesse pelas formas do espetáculo até ao ponto de abandonar completamente os aspectos literários da dramaturgia em favor de uma oposição dualista entre texto e cena. Como não poderia deixar de ser, multiplicam-se análises com flagrantes dificuldades teóricas nesta área e que negligenciam importantes debates da literatura.

A “hipótese” acima – se é que podemos chamá-la assim – é apressada, algo genérica e, obviamente, carece de base teórica e elementos analíticos mais sérios. Seja como for, é uma avaliação que levou à proposta de tema deste dossiê. A ideia é tentar (re)abrir espaços reflexivos sobre teatro no ambiente dos estudos literários, um encontro que tem potencial de promover ganhos críticos em ambas as áreas. A proposta soma-se aos esforços da área de Literatura e Outras Artes da Faculdade de Letras da UFMG, que vem já há um bom tempo buscando expandir tais afinidades.

Parte do conjunto de artigos que compõem o dossiê dá notícias de um movimento marcante nos últimos anos: a atenção pelo contrapelo da historiografia clássica sobre teatro brasileiro. O artigo de Claudia Barbieri recupera a recepção crítica da peça *No fundo do poço*, de Helena Silveira, cuja estreia em 1950, com montagem do importante Teatro Popular de Arte, movimentou intenso debate na época. Ainda assim, peça e autora figuram apenas em notas de rodapé dos principais textos sobre o período. Diógenes André Vieira Maciel e Monalisa Barboza Santos Colaço escrevem sobre dramaturgia paraibana dos anos 1970, um fértil movimento regional, moderno e popular do teatro brasileiro quase sempre também deixado à margem dos marcos historiográficos sobre teatro no Brasil do século XX,

Magalhães e Martins Pena, Teixeira e Sousa e Norberto, Porto-Alegre e Alencar, Gonçalves Dias e Agrário de Menezes, teriam, ao contrário, reforçado os meus pontos de vista sobre a disposição construtiva dos escritores, e o caráter sincrético, não raro ambivalente, do Romantismo. Talvez o argumento da coerência tenha sido uma racionalização para justificar, aos meus próprios olhos, a timidez em face dum tipo de crítica – a teatral – que nunca pratiquei e se torna, cada dia mais, especialidade amparada em conhecimentos práticos que não posso” (Candido, 2000, p. 12, grifos nossos).

que na maior parte das vezes toma o Sudeste como o todo. Também nesse sentido, o artigo de Hadoock Ezequiel Araújo de Medeiros e Naelza de Araújo Wanderley sobre Dona Dadi, dramaturga e bonequeira do popular teatro de bonecos do João Redondo no Rio Grande do Norte, mostra como a artista construiu uma inflexão feminina para aquela manifestação artística de larga inserção popular e pouco estudada.

O dossiê apresenta também artigos sobre obras e autores já incontornáveis quando se pensa no teatro moderno brasileiro. Flávio Rodrigo Penteado revisita a principal bibliografia sobre o teatro do modernista Oswald de Andrade e promove uma nova análise sobre a peça *A morta*. Letícia Gomes do Nascimento toma por objeto a obra final de Oduvaldo Vianna Filho, *Rasga coração*, de 1974, com especial atenção para sua estrutura, toda atravessada por *flashbacks* e justaposições de planos. Por fim, o artigo de Helciclever Barros da Silva Sales e Wagner Corsino Enedino sobre adaptação portuguesa para o cinema da peça *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos.

O conjunto de artigos contempla ainda estudos sobre acontecimentos teatrais importantes para o ambiente local. O texto de Gabriel Esteves analisa uma série de escritos e crônicas sobre dramaturgias de Victor Hugo e Alexandre Dumas representadas do Teatro Constitucional Fluminense em 1836. Já Esther Marinho Santana reflete sobre as grandiosas turnês do musical estadunidense *Porgy and Bess* e da Ópera de Pequim no Brasil em 1955 e 1956, que decerto animaram os debates num momento em que os esforços por uma cena moderna e crítica só cresciam por aqui. Por fim, o dossiê contempla um debate sobre práticas pedagógicas atuais no Brasil que lidam com formas de oralidade do gênero dramático associadas às formas pedagógicas de sala de aula.

É uma amostragem representativa de estudos interessados nas relações entre a velha arte dos palcos e este território cheio de fraturas e tragédias que é o Brasil. Cabe destacar um dado importante: o dossiê tem artigos escritos por pesquisadoras e pesquisadores de diferentes regiões do Brasil, o que mostra um potencial de convergência nacional de estudos sobre literatura brasileira que a revista possui e que deve continuar incentivando.

Referências

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

DOSSIÊ
O TEATRO E O BRASIL



A recepção contrariada do drama romântico no Brasil (1836)

The unwilling reception of the romantic drama in Brazil (1836)

Gabriel Esteves

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina/ Brasil
gabrielesteves@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-4719-6672>

Resumo: Este trabalho pretende descrever a recepção contrariada de quatro peças francesas representadas pela companhia do Teatro Constitucional Fluminense entre setembro e novembro de 1836: três de Alexandre Dumas (*A Torre de Nesle*, *Catarina Howard* e *O enjeitado*) e uma de Victor Hugo (*O rei se diverte*). Mostrar-se-á que a reação negativa do público a esses quatro dramas, evidenciada pela publicação de artigos críticos e sobretudo de correspondências em periódicos como o *Jornal do Commercio*, o *Diário do Rio de Janeiro*, o *Sete d' Abril* e *O Chronista*, não se manifestou de imediato, mas gradativamente, partindo de um ponto de relativa aceitação com a *Torre de Nesle*, representada em 2 de setembro, até culminar na onda de indignação que se seguiu ao anúncio d'*O rei se diverte* e, particularmente, d'*O enjeitado* (tradução do *Antony*), em 11 de novembro.

Palavras-chave: romantismo; drama romântico; Victor Hugo; Alexandre Dumas.

Abstract: This article intends to describe how four French plays performed by the dramatic company of the Teatro Constitucional Fluminense between September and November 1836 were received in some Brazilian periodicals such as *Jornal do Commercio*, *Diário do Rio de Janeiro*, *Sete d' Abril* and *O Chronista*: three by Alexandre Dumas (*A Torre de Nesle*, *Catarina Howard* and *O enjeitado*), and one by Victor Hugo (*O rei se diverte*). It will be shown that the public's negative reaction to these four plays, evidenced by the publication of critical articles and, above all, journalistic correspondences, did not manifest itself immediately, but gradually, starting from a point of relative acceptance with the *Torre de Nesle*, performed on 2 September, until it culminated in the wave of indignation that followed the announcement of *O rei se diverte* and, in particular, of *O enjeitado* (a translation of *Antony*), in 11 November.

Keywords: Romanticism; romantic drama; Victor Hugo; Alexandre Dumas.

1 Introdução

Descriverei aqui como se deu, nas páginas de alguns periódicos brasileiros em circulação no ano de 1836, a recepção contrariada de quatro dramas franceses representados pela companhia do Teatro Constitucional Fluminense: três de Alexandre Dumas (*A Torre de Nesle*, *Catarina Howard* e *O enjeitado*), e um de Victor Hugo (*O rei se diverte*¹). Seria possível, partindo de uma concepção menos estreita de teatro romântico — como a defendida, para ficarmos com um exemplo contemporâneo, por Jean-Marie Thomasseau em *Le mélodrame* (1984) —, estender o escopo desta pesquisa aos textos publicados em resposta à montagem dos dramas e melodramas de Victor Ducange, Pixérécourt, Théodore Nézel, Benjamin Antier e outros mais ou menos desconhecidos que, tanto deste quanto daquele lado do Atlântico, viam-se frequentemente confundidos na categoria comum dos dramas modernos. Limitar-me-ei, porém, a fim de evitar controvérsias e discussões conceituais que nos levariam muito além do objetivo deste trabalho, apenas às produções incontestavelmente identificadas com o gênero que nossa crítica acadêmica convencionou chamar, afluyente que é da historiografia literária francesa, de “drama romântico”². Aqui não trago senão preocupações descritivas, pragmáticas; deixo as reflexões propriamente teóricas e especulativas para outra ocasião.

Selecionei, para compor este artigo, alguns textos (entre anúncios, correspondências e artigos críticos) publicados, quase todos em anonimato ou sob pseudônimo, no *Jornal do Commercio*, no *Diário do Rio de Janeiro*, no *Sete d’Abril* e no *O Chronista*. A leitura desses documentos sugere a existência, já em meados de 1836 (portanto, antes da introdução oficial do romantismo em nossa vida literária, visto que Gonçalves de Magalhães só desembarcaria no Rio de Janeiro em maio de 1837), de uma certa consciência crítica, predominantemente moralista, das novidades formais e temáticas trazidas pelo teatro romântico, bem como a prevalência de uma classe letrada mais ou menos familiarizada com os problemas dramáticos do tempo e

¹ Optei por utilizar os títulos das peças em português, como foram traduzidos e circularam nos jornais da época.

² Para uma visão panorâmica do drama romântico e de tudo aquilo que o caracterizaria segundo essa perspectiva francesa (herdada por uma parcela expressiva dos nossos críticos e historiadores literários), recomendo a leitura do já clássico livro organizado por Jacob Guinsburg, *O Romantismo* (1978).

resistente à incorporação despropositada de peças da moda ao repertório nacional. Mostrarei, acompanhando passo a passo os desdobramentos dessa crítica jornalística, que a reação negativa ao drama romântico não se deu regular e imediatamente, mas em *crescendo*, de maneira gradativa, partindo de um ponto de relativa aceitação com a *Torre de Nesle*, representada em 2 de setembro, até culminar na onda de indignação que se seguiu ao anúncio d’*O rei se diverte* e, particularmente, d’*O enfeitado* (tradução do Antony), em 11 de novembro. Vamos aos textos.

2 Da *Torre de Nesle* a *Catarina Howard*, uma mudança de tom

Quando, na primeira quinzena de agosto, anunciou-se que a companhia de João Caetano levaria *A Torre de Nesle* ao palco do Teatro Constitucional Fluminense, os dramas de gosto moderno já não eram uma novidade para o público do Rio de Janeiro. Desde pelo menos 1835, ele vinha se habituando a assistir melodramas escritos “contra os preceitos dramáticos”, sem “unidade de ação, tempo e lugar”, mas atentos ao “fim principal” do teatro, quer dizer, “*instruir e divertir*” (THEATRO, 1835, p. 3); se habituando a assistir, em suma, dramas e melodramas de Victor Ducange, de Pixérécourt, de Nézel e Antier, do próprio Alexandre Dumas³ e de outros mais, todos dramaturgos considerados modernos e vagamente associados aos ideais da nova escola. Sirva de exemplo um artigo como este, publicado no *Jornal do Commercio* em 17 de setembro de 1836, a propósito da peça *Joana de Flandres*, de Fontan e Victor Herbin:

Sem embargo de haver-se na França levantado um clamor terrível contra este novo gênero de poesia dramática, sem embargo de alguns jornalistas franceses haverem dito que estes dramas modernos são mais objetos de uma especulação mercantil que os verdadeiros modelos da arte; que são impuros, imorais e cheios de erros históricos e dos maiores absurdos. [...] Do que se está vendo em França, temos entre nós o exemplo com a representação das peças que mais entusiasmo têm produzido em o público, e que maior concorrência têm tido, como: o *Trinta Anos*, o *Seis degraus do crime*, *Dez anos da vida de uma mulher*, *Napoleão* e a *Torre de Nesle*. (K., 1836, p. 3)

³ A peça *La Vénitienne*, por exemplo, sob o título de *Coralina*, foi representada em julho de 1836 sem mencionar o nome dos autores (Dumas e Anicet-Bourgeois) e sem provocar qualquer alarde. Pelo contrário, foi bem recebida. Cf. HUM FLUMINENSE, 1836, p. 2.

Ou esta correspondência, publicada pelo mesmo *Jornal do Commercio* em 31 de agosto, enquanto o público aguardava ansioso pela montagem da *Torre de Nesle*:

Em verdade, nestes dois últimos anos, a Companhia Cômica Fluminense, sob a direção do seu primeiro galã, o senhor João Caetano dos Santos, tem dado um passo agigantado na carreira do progresso, já esmerando-se no desempenho das partes, já escolhendo ótimos dramas como o *Jogador*, *Coralina*, *Pedro primeiro* e outros muitos; e, segundo vemos, não deixa esfriar o seu zelo, pois consta que ainda se estão ensaiando ótimos dramas da escola moderna, sendo de notar entre eles a famosa *Torre de Nesle*, de que tanto se falou. Com efeito, nesta peça não se sabe o que mais se deve admirar, se o bem delineado do enredo, se o talento com que são traçados os caracteres das personagens. (HUM PRAIA-GRANDENSE, 1836, p. 2)

Segundo os redatores d'*O Chronista*, o interesse pela dramaturgia romântica teve início em agosto de 1835, quando o Teatro da Praia de Dom Manuel representou *Trinta anos, ou A vida de um jogador*, de Victor Ducange, “uma das primeiras [peças] com que a nova escola encetou sua brilhante carreira”. O público, “desacostumado de tão veementes agradáveis sensações”, reagiu bem à novidade e “deu-se pressa de ir ver o novo drama” (THEATRO, 1836, p. 88), reprisado diversas vezes, e sempre com dobrado sucesso. Esse afluxo contínuo de curiosos demonstrou de maneira cabal que o drama moderno interessava ao público fluminense. O Teatro Constitucional, é claro, tratou de imitar a concorrência e tomou a dianteira no processo de modernização: fez montar, dois meses depois, os *Seis degraus do crime, ou O novo jogador*, de Nézel e Antier, obra que obteve “igual, se não maior triunfo” que o drama de Ducange (THEATRO, 1836, p. 88).

Estava assim inaugurado, segundo o relato d'*O Chronista*, um período de intensa reformulação temática para as companhias dramáticas do Rio de Janeiro:

Aberta estava a nova carreira, nela se precipitaram os dois teatros à porfia e sem regularidade: eles invadem os repertórios dramáticos da escola romântica; apressada tradução lhes basta; ei-las representadas ante nós, e como à porfia de quem havia de esperdiçar maior número de riquezas. Antes que o público esteja satisfeito de um drama, quando ele vai principiando a entendê-lo, quando os atores vão se penetrando de seus papéis e tomando conta do caráter que têm de representar,

ei-lo abandonado, eis que novo drama lhe sucede. Destarte, em breve teremos esgotadas todas as riquezas dos Dumas, dos Hugos, todos esses dramas, todas essas tragédias com que a fecundidade de tantos escritores alimenta continuamente os teatros. (THEATRO, 1836, p. 88)

Esse artigo foi publicado em 20 de agosto de 1836, mesmo dia em que a *Torre de Nesle*, segundo o seu primeiro anúncio (de 10 de agosto), deveria subir à cena do Teatro Constitucional Fluminense. A representação, porém, foi adiada em decorrência do atraso na confecção do cenário e dos novos figurinos (que deviam estar de acordo com a montagem original em Paris), primeiro para o dia 30 de agosto⁴, depois para 2 de setembro⁵, quando efetivamente subiu ao palco. O sucesso foi grande, e a peça várias vezes reprisada. No dia 17 de setembro, a redação d'*O Chronista* publicou uma longa crítica⁶, em geral positiva, dando a conhecer que o drama foi bem representado, contou com um “cenário bem preparado e rico”, e recebeu, ao fechar das cortinas, “numerosos e bem merecidos aplausos do grande concurso de espectadores” (PARTE LITTERARIA, 1836, p. 3-4). Conclusão: “esse espetáculo é digno de ser visto, e certo o Teatro Constitucional pode contar com numerosas enchentes se souber aproveitar a curiosidade pública excitada pelo novo drama” (PARTE LITTERARIA, 1836, p. 4).

No *Jornal do Commercio* (24 de setembro), um correspondente identificado apenas como “Hum amante do theatro” sintetizou assim o entusiasmo do público fluminense pela *Torre de Nesle* e pelo empenho modernizador de João Caetano:

⁴“O benefício do ator Victor Porfírio de Borja, anunciado para sábado, 20 de agosto, fica transferido para terça-feira, 30 do mesmo mês, por isso que o beneficiado, solícito em comprazer ao respeitável público desta capital, deseja que o drama anunciado se apresente segundo os figurinos que pôde obter do teatro da *Porte-Saint-Martin*, isto é, com vestuário todo novo e a caráter, bem como o cenário, para o qual se estão aprontando decorações próprias que não haviam” (THEATRO CONSTITUCIONAL, 1836a, p. 3).

⁵“O benefício do ator Victor Porfírio de Borja, anunciado para o dia 30 do corrente, fica transferido em consequência de se não poder aprontar o cenário e vestuário que se está fazendo todo de novo para maior pompa do drama, e terá lugar impreterivelmente no dia 2 de setembro” (THEATRO CONSTITUCIONAL, 1836b, p. 3).

⁶Trata-se da segunda parte de um artigo sobre a *Torre de Nesle*, provavelmente iniciado no último número do primeiro semestre de 1836, publicado entre 3 e 17 de setembro. Não tive acesso a essa primeira parte; tudo indica que se perdeu.

Ainda há pouco acreditava-se quase geralmente que não subiria à nossa cena outro drama que merecesse tantos aplausos como o *Jogador*; porém a representação da *Torre de Nesle* veio certificar-nos do contrário. [...] São também dignos de louvor os esforços que de continuo faz o senhor João Caetano para apresentar-nos espetáculos pomposos, novas decorações e trajés a caráter [...]. Está anunciado para o seu benefício outro drama de Alexandre Dumas, *Catarina Howard*, que, consta-me, deve produzir tanta ou mais sensação do que a mesma *Torre de Nesle*. O fato que lhe serve de assunto é um dos mais tocantes que se encontram nas páginas sanguinolentas da história da Inglaterra e, desenvolvido por um talento tão singular, não pode deixar de interessar vivamente. (HUMAMANTE DO THEATRO, 1836, p. 2)

O drama de *Catarina Howard* já havia sido anunciado, com efeito, em 19 de setembro, para subir ao palco dali a duas semanas, no dia 30 — o que não aconteceu, pois a representação da peça, tendo sido adiada duas vezes, pôde apenas realizar-se em 15 de outubro. Diferente do que se passara com a *Torre de Nesle*, a montagem de *Catarina Howard* suscitou controvérsia. No dia 30 de setembro, o *Jornal do Commercio* publicou uma correspondência anônima que, por se tratar da primeira manifestação de moralismo antirromântico neste período de intensa renovação cênica e temática, vale a pena reproduzirmos integralmente:

Tem aparecido ultimamente nas folhas desta Corte várias correspondências tecendo elogios exagerados aos dramas que de algum tempo para cá têm aparecido na nossa cena. Horrores e atrocidades, sangue e mais sangue, prostituições e adultérios, eis as imagens com que se pretende formar o coração da nossa mocidade. Nem se diga que devemos seguir os exemplos da França ilustrada. Porque é que havemos sempre querer ombrear com as nações mais cultas, e somente imitar os seus defeitos? Sim, a França civilizada assiste às representações dos dramas da escola moderna, mas ali estão as folhas públicas que desapiedada e incessantemente combatem aquelas imoralidades, e servem para afugentar as pérfidas impressões da véspera, tão fáceis de calar no coração do espectador. Mas entre nós, tratam disto os periódicos? Não; tratam somente de elevar às nuvens o drama que se vai representar, para com este engodo aliciar os espectadores.

Os males que hão de resultar destas representações são patentes, são notórios, ninguém os pode desconhecer. E, entretanto, nada se faz para os prevenir. Já não nos maravilha vemos o povo concorrer a semelhantes espetáculos; já não nos maravilha vemos os atores

representar[em] essas sanguinolentas libertinagens. O que sim nos maravilha, o que nos espanta, é que haja uma autoridade que, antes de representadas, reveja essas torpezas e permita que subam à cena as *Torre de Nesle*, *Catarina Howard*, *Antony*⁷ etc., etc. Se numa peça existisse esta simples frase, *Dom Pedro prestou serviços ao Brasil*, talvez o Juiz de Paz proibisse a sua representação. Mas o sangue, a devassidão, os vícios, todos os horrorosos quadros que podem corromper o povo, isto sim, vá, corra, apareça!... E quem é que representa a nossos olhos o papel de uma vil meretriz, de uma infame prostituta? Quem é que, depois de se haver entregue às carícias de homens desconhecidos, os faz assassinar ao sair dos braços da amante para que não a possam reconhecer?... Quem é?... — É uma Rainha —. E será por entre nós, que tanto precisamos conservar em toda a sua pureza o princípio monárquico, este princípio que é a nossa tábua de salvação, será por entre nós que se consentirá marchar, aviltar, deprimir, derribar a monarquia?!... Ah! meu Deus, afastai de nós semelhante flagelo!... Possam estas linhas contribuir para que se adotem medidas que atalhem o mal!... (O NOSSO THEATRO, 1836, p. 2)

A redação do *Sete d’Abril*, passadas já quatro representações do drama de Catarina, fez coro à crítica desse correspondente anônimo mandando publicar, no dia 29 de outubro, uma carta de mesmo tom, assinada por um espectador “escandalizado”:

Quarta-feira passada fui eu assistir à terceira representação de um drama intitulado *Catarina Howard* no Teatro alcunhado *Constitucional*...

...*Mihi frigidus horror*
Membra quatit!...

Eu vi nas tábuas teatrais um altar, e sobre ele a cruz e a imagem do redentor!! Eu vi um arcebispo com os hábitos prelatícios e com a cruz de Jesus Cristo ao peito... ouvir de confissão... absolver e preparar para a morte a infiel Catarina, que devia ser degolada por seu primeiro marido... Estava eu tremendo que o arcebispo não celebrasse ali mesmo... e ali mesmo desse o sagrado viático... Oh, Deus! Não

⁷ Chama a atenção que *Antony* apareça aqui listado entre as peças que deveriam subir à cena. Não se havia ainda anunciado a sua representação, sob o título de *O enjeitado*, no dia 30 de setembro.

punas os brasileiros por tais crimes! [...] Oh! Como vai com passos de gigante a impiedade e o escândalo tudo solapando, apodrecendo tudo!!... (O ESCANDALISADO, 1836, p. 4)

Quanto aos redatores d’*O Chronista*, apoiadores de primeira hora da reforma dramática, viraram a casaca. Ainda em novembro de 1836, referir-se-iam a *Catarina Howard*, ao lado da *Torre de Nesle* e d’*O rei se diverte*, como “drama-horror”, “drama-crime” que faz “degenerar o teatro em escola de depravação” (ROCHA, 1836b, p. 65) — trataremos adiante dessa crítica.

Contrastando sozinha esses súbitos, inesperados acessos de moralismo, apenas uma correspondência publicada pelo *Jornal do Commercio* em 25 de outubro, afinada ainda com aquele otimismo pelo “progresso” dos teatros (para usar uma expressão do próprio correspondente) que se via em setembro:

Interessado pelo progresso dos nossos teatros, vemos com prazer já vertidas em nossa língua muitas das belas produções da França moderna. Entre elas se notam: o chefe d’obra, *Trinta anos ou a vida de um jogador* [...]; a *Torre de Nesle*, *Catarina Howard*, que, representadas pela Companhia Constitucional Fluminense, mereceram o aplauso público, compensando assim os esforços que ela havia feito para imitar o brilhantismo com que aquelas peças subiram à cena francesa. (HUM APAIXONADO DO THEATRO, 1836, p. 2)

Operava-se, contudo, apesar dos progressos vislumbrados pelo nosso “apaixonado do teatro”, uma drástica transformação na atitude da crítica jornalística em relação ao drama moderno. Como explicá-la? O que provocou essa mudança de tom, esse recrudescimento moralista de uma peça para a outra, mesmo entre alguns partidários das propostas românticas? Difícil dizer; talvez o próprio conteúdo das peças — Margarida de Borgonha é pintada como uma rainha incestuosa, adúltera e filicida, mas que parece arrepende-se ao fim do drama e cuja morte não é representada; Catarina Howard, por sua vez, jovem pobre e cobiçosa que atraiçoa o próprio marido para tornar-se esposa do rei da Inglaterra (serão maiores os seus crimes?), não demonstra arrependimento, é absolvida pelo arcebispo e decapitada quase ante os olhos do público (ouve-se a sua sentença e o grito da multidão). Sozinhos, contudo, os nossos periódicos não dão conta de esclarecer as causas dessa rejeição ao teatro romântico — e ela só se acentuaria com os anúncios d’*O rei se diverte* e d’*O enjeitado*.

3 A gota d'água: *O rei se diverte* e *O enjeitado*

Ao que tudo indica, *O rei se diverte* subiu ao palco do Teatro Fluminense uma única vez, no dia 14 de novembro de 1836. A peça, contudo, vinha já exaltando os ânimos da crítica há algum tempo. Sua montagem foi noticiada em 7 de novembro, mas só despertou a atenção pública daí a quatro dias, quando apareceu anunciada ao lado d'*O enjeitado*, peça de Alexandre Dumas, composta segundo o “gosto moderno” (THEATRO CONSTITUCIONAL, 1836c, p. 3). No dia seguinte, encorajado por esse anúncio, um apologista do teatro romântico, assinando-se “progressivo”, publicou uma correspondência no *Jornal do Commercio* parabenizando a companhia do Teatro Fluminense por levar à cena “algumas peças menos enfadonhas, menos sonolentas do que as de que se compõe o pobre repertório português”, e alfinetando os “dois ou três indivíduos” que, querendo inculcar-se “órgãos da opinião pública em matéria de teatro”, a teriam censurado:

...o espectador, que bem pouco se importa com as denominações de *clássico* e *romântico*, conhece perfeitamente o que lhe agrada ou causa sono e aplaude a essas composições, com grande desgosto dos pertinazes antagonistas da escola moderna, ou, para melhor dizer, inimigos de tudo quanto se afasta da rotina, que quer estrangular o gênio entre dois ou três preceitos, ignorando que a ninguém é dado pôr colunas herculâneas no vastíssimo oceano da literatura. (O PROGRESSIVO, 1836, p. 2)

O tom dessa crítica, convenhamos, chega muitas vezes ao deboche, sobretudo quando o nosso “progressivo” escreve contra os opositores do drama moderno:

não podendo contestar o interesse destes dramas, porque teriam de desmentir a um público inteiro, taxam-nos de imorais e perniciosos. Ao ouvir suas declamações, dir-se-ia que as sete pragas do Egito vão cair sobre nós. (O PROGRESSIVO, 1836, p. 2)

Na verdade, segundo esse apologista dos Hugos e Dumas, o teatro romântico não contribuiria para a perversão dos costumes; antes o contrário: inspirar-lhe-ia “horror ao crime, expondo aos seus olhos suas funestas consequências e o seu castigo nesta vida” (O PROGRESSIVO, 1836, p. 2). Assim, dramas como *A Torre de Nesle* e *O rei se diverte* seriam moralmente superiores às farsas, cantorias e danças lascivas que inundavam os palcos

do Rio de Janeiro, e superiores também a muitas comédias antigas (ele pensava, sem dúvida, na comédia latina), nas quais “não se vê senão pais, tios, tutores ridicularizados e iludidos; filhos desobedientes, raparigas namoradeiras e lacaios astuciosos e ladrões”. A imoralidade, porém, queriam os nossos críticos descobri-la apenas “nos dramas de Alexandre Dumas e alguns outros” (O PROGRESSIVO, 1836, p. 2).

Quanto aos espectadores moralistas, alarmados, manifestaram-se imediatamente após o duplo anúncio d’*O rei se diverte* e d’*O enjeitado*. No mesmo dia 12 de novembro, um leitor do *Diário do Rio de Janeiro* mandou publicar, assinando-se justamente como “moralista”, um reclame na primeira página do jornal. O seu relato vai na contramão do que vimos argumentar o bom “progressivo”. Se aquele parabeniza as companhias dramáticas do Rio de Janeiro pela montagem corajosa, este as repreende. Na verdade, vinha pensando há quase dois meses, desde a época da *Torre de Nesle*, em denunciar “a imoralidade das peças que se representam no nosso teatro”, em “lançar anátema a essas pérfidas inovações”, a esses “terríveis, perversos exemplos”, a essas “cenas de sedução, assassinatos, aviltamento da realeza etc.”, mas se conteve por julgar que o bom senso público se encarregaria de censurá-los. Enganou-se; “não foram estas peças julgadas indignas de subir à cena”, e o número dos “crimes e obscenidades” aumentava dia a dia. Por fim, a notícia de que um drama proibido na França subiria aos palcos do Rio de Janeiro veio tirar-lhe todo o sossego. Foi a gota d’água:

...hoje, que aparece anunciado *Antony* debaixo do título de *Enjeitado*, e *O rei se diverte*, não posso por mais tempo conter a minha justa indignação e deixar de censurar severamente tanto os tradutores, como os atores, não me sendo possível acreditar que haja quem lesse e permitisse a sua representação! A França, que não se reputa mui moral e bem pouco escrupulosa, proibiu que esta última fosse à cena, e é aqui que se há de permitir?!... Oh! Não; temos motivos de sobejo para crer que achará impeço, e que se não deixará por mais tempo de tolerar tanta imoralidade e funestos abusos; o nosso futuro o pede, e nossos usos o reprovam. (O MORALISTA, 1836, p. 1)

Representado *O rei se diverte*, lidas as duas correspondências do dia 12, novos espectadores se alistaram nas falanges conservadoras. No dia 17 de novembro, um correspondente do *Diário do Rio de Janeiro* veio a público solicitar ao “moralista” do artigo anterior que se dignasse “desmanchar a figura do correspondente do *Jornal do Commercio* de sábado passado,

que se assinou o *Progressivo*. E que tal o progresso?!”. Supunha-se que o “sujeitinho” apologista de Victor Hugo fosse o próprio tradutor dessa “imunda, nojenta e infernal composição” (J. B. C., 1836, p. 3), que lucrava com a polêmica e, por esse motivo, pretendia alimentá-la defendendo a suposta moralidade do drama.

Daí a dois dias, Justiniano José da Rocha publicava uma longa revista desse espécimen de “drama-horror” ou “drama-crime” (ROCHA, 1836b, p. 65), termos igualmente utilizados (vimos há pouco) para caracterizar *A Torre de Nesle* e *Catarina Howard*. Rocha é até certo ponto imparcial. Ele elogia a atuação de Estela Sezefreda (beneficiada que escolheu levar a peça de Victor Hugo ao palco), reconhece a sublimidade das três últimas cenas do drama, a beleza no papel de Triboulet, mas não pode conter sua indignação ao assistir tantos horrores descortinarem-se aos olhos do público e mancharem o nome da escola romântica:

Ainda crimes, ainda horrores! Ainda o Teatro Constitucional não abandonou seu sistema de depredações das peças da escola romântica! Depois dos incestuosos deboches da *Torres de Nesle*, quantos crimes não tem reproduzido nossa cena! Que horrível desperdício de sangue e de atentados! Agora dão-nos o divertimento de um rei. (ROCHA, 1836a, p. 61)

E o divertimento, ainda por cima, de um rei como Francisco I, patrono das artes, humanista! Não, “o Francisco I do drama não é o Francisco I da história, é um homem sem pejo, sem brio, que desce às tabernas, que se entrega às meretrizes”, que protagoniza “um estupro [...] quase aos olhos do espectador, sem respeito à moral pública”, e passa incólume, sem receber a devida punição pela sua “imoralidade asquerosa” (ROCHA, 1836a, p. 62). Ora, onde está a moralidade alegada pelo “progressivo”? Que lição resulta disso ao público?

Francisco I, que o drama nos pinta tão infame, fica triunfante e pronto para voar a novos amores; nem ao menos um instante de remorsos pagou seus crimes. As vítimas são todas inocentes; é Saint-Vallier, ancião respeitável, é a virtuosa Branca, amante tão terna. Esses viciosos cortesãos ficam ilesos; esse rei, digno chefe deles, fica impune; apenas Triboulet recebe o justo castigo de seus escárnios, de seus sarcasmos. Onde pois a moralidade da peça? (ROCHA, 1836a, p. 62)

É notória a diferença desta para a recepção da *Torre de Nesle*. Dois meses antes, a redação d’*O Chronista* não parecia avessa ao drama romântico. Muito pelo contrário; acompanhava o aplauso contínuo daquelas “numerosas enchentes” que inundavam a plateia do Teatro Constitucional. Agora, ao que parece, o vento virava. Em 1838, a possibilidade (logo dissipada) de ver-se a *Torre de Nesle* representada no dia do aniversário de Pedro II ainda provocaria reações negativas na imprensa: “não acredito”, mandou publicar um correspondente do *Diário do Rio de Janeiro*,

que o senhor juiz de paz do lugar consinta em um tal insulto ao monarca brasileiro, pois insulto é que se lhe faz apresentando-se um montão de obscenidades e imoralidades praticadas por pessoas reais, ainda que de país estrangeiro. (UM INIMIGO, 1838, p. 2)

“É, na verdade”, acrescentou “hum brasileiro” n’*O Despertador*,

um insulto em lugar de obséquio, pois que sendo a parte principal do drama a lascívia, a imoralidade e perversidade de uma rainha parricida, filicida, libidinosa e adúltera, a apresentação de tais atos nus e crus é [...] dar com o turíbulo nas ventas de quem se quer obsequiar. (HUM BRASILEIRO, 1838, p. 3)

Seis anos mais tarde, em 1844, a *Torre de Nesle* teria ainda a sua representação proibida pelo Conservatório Dramático por atentar contra a moral pública... Assim profundas eram as raízes do moralismo em nossos teatros.

Segundo a explicação de João Roberto Faria no artigo *Victor Hugo e o teatro romântico no Brasil* (2003), Justiniano José da Rocha se equivocava ao julgar *O rei se diverte* como um melodrama moral que viola as regras do gênero, e não propriamente como um drama romântico; condenando a peça por não recompensar os virtuosos e punir os maus, insistindo na suposta obrigação moral do gênero, “nosso primeiro crítico teatral revela desconhecer as diferenças entre os dois tipos de peça” (FARIA, 2003, p. 109). Acontece, porém, que a separação entre drama e melodrama não se dava de maneira clara no Rio de Janeiro, nem em Paris (o mesmo João Roberto Faria havia já reconhecido isso dois anos antes⁸). Ora, não acabamos de

⁸ Em *Ideias teatrais* (2001), vale notar, João Roberto Faria escreve que “o termo melodrama foi praticamente abandonado pelos dramaturgos franceses entre 1825 e 1838, por força da carga pejorativa que havia adquirido e também por causa da supressão da música. Assim tidos como dramas, os melodramas chegaram ao Brasil e influenciaram os nossos primeiros

ver pelo menos três críticas que confundem obras de Pixérécourt, Ducange, Dumas, Hugo e outros dramaturgos na mesma nebulosa categoria das peças compostas segundo o gosto moderno, independentemente do desfecho moralizante? Drama e melodrama não se repeliam um ao outro como óleo e água. Pelo contrário: estavam ligados à mesma escola dramática e subiam aos mesmos palcos. Não raro, dramas eram publicados, noticiados e assistidos como melodramas, melodramas como dramas, e mesmo uma tragédia de gosto romântico como o *Marino Faliero* (1829), por exemplo, composição de Casimir Delavigne, apenas por haver descido ao teatro da Porte-Saint-Martin (célebre pela representação de melodramas e dramas populares), foi divulgada em sua época como melodrama. A mesma ambiguidade acometia, evidentemente, as produções que chegavam ao Rio de Janeiro. É compreensível, assim, que Justiniano José da Rocha e seus contemporâneos avaliassem a pertinência moral das composições de Ducange, de Victor Hugo, de Alexandre Dumas e outros tantos como se pertencessem a um mesmo gênero ou, quando menos, a uma mesma escola dramática.

Mas voltemos às críticas *d’Orei se diverte*. Ainda no dia 19 de novembro, um assinante do *Jornal do Commercio* publicou também algumas linhas contra os dramas que via subir à cena fluminense, contra esses “exemplos da mais infame imoralidade, da mais torpe corrupção, da mais execranda libertinagem”, contra essas “sanguinolentas cenas de opróbio, estupro, adultério, incesto” que queria ver abolidas das vistas de “nossas mães”, “nossas esposas”, “nossas filhas” e “nossas irmãs”. Dizia, em suma, estar persuadido de que

a representação sobre a nossa cena dos infames dramas da escola moderna pervertem não somente a moral privada, como também a moral pública; não somente os indivíduos, como também as massas; convencido de que essas representações vão ter entre nós resultados ainda mais funestos do que tiveram em França, onde todos os dias aparecem suicídios, assassinatos, e toda a casta de crimes com as horrorosas circunstâncias postas na cena pelos *dramaturgos* franceses. (HUM SEU ASSIGNANTE, 1836, p. 2)

dramaturgos [...]. Também eles escreveram melodramas que chamaram de dramas. **Essas explicações isentam Justiniano de qualquer culpa por não ter percebido no Brasil uma distinção que nem mesmo na França parecia clara**” (FARIA, 2001, p. 28, grifos meus). Ao argumentar, porém, dois anos depois, que Rocha desconhecía as diferenças entre drama e melodrama, que se equivocava ao julgar o primeiro pelos parâmetros do segundo, Faria reitera uma interpretação que ele mesmo já havia superado.

Em 21 de novembro, foi a vez do *Diário do Rio de Janeiro* publicar a opinião de um seu correspondente:

...qual foi a nossa admiração quando vimos que, na capital do Império, e em presença das autoridades, sem respeito a moral, sexo ou idade, se consentisse levar à cena semelhante peça, imoral, imperfeita e enfadonha: imoral pelas cenas vis de que é recheada; imperfeita porque nada conclui (o que foi bom); enfadonha pelo péssimo estilo de que usa seu autor. (J. F. C. M., 1836, p. 3-4)

Dois dias depois, vinha a público mais um leitor do *Diário do Rio de Janeiro* unir sua “débil voz à do estimável *Moralista*” do dia 12, mas desta vez estendendo as reprimendas até alguns livreiros do Rio de Janeiro. Limitemo-nos, porém, ao juízo dramático. Segundo o “inimigo dos máos livros”, como se assina o autor, “as histórias de todos os tempos demonstram a grande influência que sobre o povo têm os espetáculos”, razão por que legisladores e governantes sempre fizeram do palco, esse “agente que obra tão poderosamente sobre os espíritos”, uma utilíssima ferramenta de moralização popular: “para um observador sagaz poder ajuizar os hábitos de uma nação, bastaria lhe examinar a composição de suas obras de teatro”. Mal administrado por “pessoas imorais”, contudo, podia esse poderoso agente “tornar-se em veneno terrível, cujos efeitos desenvolvem-se nas gerações futuras, sem que se possa então impedir o mal”. Estavam nesse caso, é claro, todos os dramaturgos contemporâneos que insistiam em demonstrar que “os reis são, em geral, homens perversos e imorais”, que os sacerdotes são “corruptos e hipócritas”, que as mulheres são “fracas e dissolutas”, e que a virtude, por fim, é “uma palavra despida de senso a que ninguém acredita, e menos ainda pratica”. O quadro, ele conclui, é triste:

Infelizmente, escritores de admirável gênio e de talento reconhecido, como Victor Hugo e outros, prostituíram suas penas para espalhar tão danáveis doutrinas, escolhendo nas histórias fatos tais (ou falsificados com tão desesperada astúcia) que, bem longe de apresentar ao público exemplos de moral e virtude, [...] não avista[m] no passado senão ajuntamentos de monstruosos crimes... (O INIMIGO, 1836, p. 1)

Quanto à recepção d’*O enjeitado*, levado ao palco do Teatro Constitucional no dia 23 de novembro, não há muito que dizer. Sua representação, ao que tudo indica, foi um fiasco completo; passou em branco,

sem despertar comoção alguma, e não voltou a ser montado. Nenhuma indignação, nenhuma polêmica se seguiu ao dia 23. Silêncio sepulcral. Era o fim, para a vida dramática fluminense, de um curto (mas intenso) período de pesquisa hugo-dumasiana. Vencia o moralismo de nossa classe letrada. João Caetano, que não era homem dado a polêmicas literárias, deixou que essas experiências desagradáveis o afastassem dos nomes de Alexandre Dumas e Victor Hugo. Sua companhia não voltaria a mencionar o nome do primeiro em um anúncio senão em dezembro de 1837⁹, quando montou *O capitão Buridan, ou Margarida de Borgonha*¹⁰, e demoraria ainda uma década para representar um novo drama de Victor Hugo (sem mencioná-lo nos anúncios), *Ángelo, ou O Tirano de Pádua*, em 1845.

4 Conclusão

Encerro este artigo com uma retrospectiva sintética. Foi minha intenção acompanhar o passo-a-passo da recepção, em alguns periódicos publicados em 1836, do drama romântico (*stricto sensu*) no Brasil, quer dizer, das quatro composições de Alexandre Dumas (*A Torre de Nesle*, *Catarina Howard* e *O enjeitado*) e Victor Hugo (*O rei se diverte*) representadas pela companhia do Teatro Constitucional Fluminense entre setembro e novembro de 1836. Mostrei que a opinião desfavorável às propostas reformistas da escola romântica francesa não se formou imediatamente, logo nas primeiras

⁹ Não considero aqui o drama *Ricardo Darlington*, levado à cena em julho de 1837 sem mencionar o nome do autor nos anúncios, nem as adaptações da peça *Napoléon Bonaparte ou Trente Ans de l'histoire de France*, que subiram ao palco do Teatro Constitucional entre dezembro de 1836 e janeiro de 1837 com diferentes títulos, sem mencionar também o nome de Alexandre Dumas (a não ser uma vez, indiretamente. Cf. THEATRO, 1837, p. 1).

¹⁰ Trata-se, ao que tudo indica, de uma adaptação da *Torre de Nesle*. Em uma das ocasiões em que essa peça foi levada à cena (21 de setembro de 1838), o *Diário do Rio de Janeiro* recebeu a carta de um correspondente anônimo exigindo que ela tivesse sua representação cancelada por conter imoralidades: “a peça anunciada [...] debaixo da denominação de *Capitão Buridan, ou Margarida de Borgonha* é a célebre *Torre de Nesle*, que já foi proibida pela sua má doutrina e péssimos exemplos de imoralidade que contém, e não sei como assim se pretende enganar ao público e à boa fé dos incautos mudando-se o verdadeiro nome com que é conhecida. Senhor Redator, ajude com a publicação destas linhas a despertar a autoridade competente para que não suba mais à nossa cena uma semelhante peça, onde se vê uma alta personagem exercendo atos os mais impuros com quebra da honra conjugal e dos outros deveres respeitáveis à sociedade. Isto lhe roga quem não deseja ver na cena brasileira semelhantes peças” (CORRESPONDÊNCIA, 1838, p. 2).

exibições da *Torre de Nesle*, mas pouco a pouco, partindo de um ponto inicial de relativa aceitação e apoio jornalístico, alterando-se com a representação de *Catarina Howard*, e culminando na onda de indignação moralista que se seguiu ao anúncio das peças *O rei se diverte* e *O enjeitado*, o que parece ter afastado temporariamente João Caetano da trilha hugo-dumasiana, adiado em alguns anos (quando não definitivamente) a montagem de peças importantes do repertório romântico, e contribuído para a solidificação de uma mentalidade conservadora na crítica dramático-literária do século XIX.

Referências

- A TORRE DE NESLE. *O Chronista*. Número 1. Rio de Janeiro, 17 set. 1836, p. 3-4.
- CORRESPONDÊNCIA. *Diário do Rio de Janeiro*. Número 205. Rio de Janeiro, 14 set. 1838, p. 2.
- FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FARIA, João Roberto. Victor Hugo e o teatro romântico no Brasil. *Lettres Françaises*. Número 5. Araraquara: UNESP, 2003, p. 105-116.
- HUM AMANTE DO THEATRO. *Jornal do Commercio*. Ano X. Número 208. Rio de Janeiro, 24 set. 1836, p. 2.
- HUM APAIXONADO DO THEATRO. *Jornal do Commercio*. Ano X. Número 232. Rio de Janeiro, 25 out. 1836, p. 2.
- HUM BRASILEIRO. *O Despertador*. Número 207. Rio de Janeiro, 7 dez. 1838, p. 3.
- HUM FLUMINENSE. Correspondências. *Jornal do Commercio*. Ano X. Número 152. Rio de Janeiro, 15 jul. 1836, p. 2.
- HUM PRAIA-GRANDENSE. Correspondências. *Jornal do Commercio*. Ano X. Número 190. Rio de Janeiro, 31 ago. 1836, p. 2.
- HUM SEU ASSIGNANTE. Correspondências. *Jornal do Commercio*. Ano X. Número 53. Rio de Janeiro, 19 nov. 1836, p. 2.
- J. B. C. Notícias particul. *Diário do Rio de Janeiro*. Número 14. Rio de Janeiro, 17 nov. 1836, p. 3-4.
- J. F. C. M. Notícias particul. *Diário do Rio de Janeiro*. Número 17. Rio de Janeiro, 21 nov. 1836, p. 3-4.

K. *Joanna de Flandres*, ou *A filha rebelde e desnaturada*. *Jornal do Commercio*. Ano X. Número 202. Rio de Janeiro, 17 set. 1836, p. 3.

O ESCANDALISADO. O Ageita-Heranças e Loterias!. *O Sete d'Abril*. Número 393. Rio de Janeiro, 29 out. 1836, p. 4.

O INIMIGO dos máos livros. Comunicado. *Diário do Rio de Janeiro*. Número 19. Rio de Janeiro, 23 nov. 1836, p. 1-2.

O MORALISTA. Rio de Janeiro. *Diário do Rio de Janeiro*. Número 10. Rio de Janeiro, 12 nov. 1836, p. 1.

O NOSSO THEATRO. *Jornal do Commercio*. Ano X. Número 213. Rio de Janeiro, 30 set. 1836, p. 2.

O PROGRESSIVO. Os dramas da nova escola. *Jornal do Commercio*. Ano X. Número 247. Rio de Janeiro, 12 nov. 1836, p. 2-3.

PARTE LITTERARIA, scientifica e industrial. *O Chronista*. Número 1. Rio de Janeiro, 17 set. 1836, p. 3-4.

ROCHA, Justiniano José da. Folha dramática. *O Chronista*. Número 16. Rio de Janeiro, 19 nov. 1836a, p. 61-63.

ROCHA, Justiniano José da. Folha dramática. *O Chronista*. Número 17. Rio de Janeiro, 23 nov. 1836b, p. 65-67.

THEATRO. *Jornal do Commercio*. Ano XI. Número 19. Rio de Janeiro, 25 jan. 1837, p. 1.

THEATRO. *O Chronista*. Número 16. Rio de Janeiro, 20 ago. 1836, p. 87-88.

THEATRO CONSTITUCIONAL Fluminense. *Jornal do Commercio*. Ano IX. Número 238. Rio de Janeiro, 28 out. 1835, p. 3.

THEATRO CONSTITUCIONAL Fluminense. *Jornal do Commercio*. Ano X. Número 178. Rio de Janeiro, 17 ago. 1836a, p. 3.

THEATRO CONSTITUCIONAL Fluminense. *Jornal do Commercio*. Ano X. Número 188. Rio de Janeiro, 29 ago. 1836b, p. 3.

THEATRO CONSTITUCIONAL Fluminense. *Jornal do Commercio*. Ano X. Número 246. Rio de Janeiro, 11 nov. 1836c, p. 3.

UM INIMIGO de obsenidades. Correspondência. *Diário do Rio de Janeiro*. Ano XVII. Número 278. Rio de Janeiro, 7 dez. 1838, p. 2.



Oswald de Andrade, dramaturgo piromaniaco

Oswald de Andrade, a pyromaniac dramatist

Flávio Rodrigo Penteadó

Universidade Nova de Lisboa, Lisboa/Portugal

frpenteadó@fch.unl.pt

<https://orcid.org/0000-0002-6072-5551>

Resumo: O artigo se propõe a examinar a atuação de Oswald de Andrade como dramaturgo, com destaque para *A morta – ato lírico em três quadros* (1937). A peça se encerra com um incêndio, provocado pela personagem do Poeta e cujas chamas se espalham por todo o teatro. Por um lado, é possível enxergar nesse desfecho a explicitação do furtivo ímpeto revolucionário da obra, na qual se encena o embate entre a classe trabalhadora insuflada por ideias marxistas e a elite patronal adepta do integralismo fascista. Por outro lado, também é possível enxergar nele a contrapartida alegórica do aniquilamento da forma dramática manifesta nesse drama. A análise aqui empreendida busca equacionar ambas as perspectivas de abordagem, tanto ao evocar o contexto sociopolítico subjacente à composição do texto quanto ao realçar aspectos da peça como a separação entre corpo e voz ou o esvaziamento da ação dramática. Por fim, pretende-se assinalar que os atributos estéticos da peça, responsáveis por distanciá-la de convenções teatrais em vigor na época de sua escrita, contribuem, hoje em dia, para que sua leitura seja muito estimulante no início do século XXI.

Palavras-chave: teatro brasileiro; modernismo; drama moderno e contemporâneo; *A morta*; Oswald de Andrade.

Abstract: This paper aims to examine Oswald de Andrade's role as a playwright, with emphasis on *A morta – ato lírico em três quadros* (1937). The play ends with a fire, caused by the character of the Poet and whose flames spread throughout the theater. On one hand, it is possible to see in this outcome the explanation of the furtive revolutionary impetus of the work, in which the clash between the working class inspired by Marxist ideas and the employer elite adept of fascist integralism is staged. On the other hand, it is also possible to see in it the allegorical counterpart of the annihilation of the dramatic form manifested in this drama. The analysis undertaken here seeks to equate both perspectives of approach, by evoking the socio-political context underlying the composition of the text and by highlighting aspects of the play such as the separation between body and voice or the emptying of dramatic action. Finally, it is intended to point out that the aesthetic attributes of the play, responsible for distancing it from theatrical conventions in force at the time of its writing, contribute, nowadays, to its very stimulating reading at the beginning of the 21st century.

Keywords: Brazilian theater; modernism; modern and contemporary drama; *A morta*; Oswald de Andrade.

Via de regra, quando se fala no marco inaugural da modernização cênica no Brasil, inevitavelmente se pensa em *Vestido de noiva*, texto de Nelson Rodrigues encenado por Zbigniew Ziembinski à frente do grupo Os Comediantes, em dezembro de 1943. No entanto, após a encenação d’*O rei da vela* pelo Teatro Oficina, em setembro de 1967, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, passou-se a prestar mais atenção à dramaturgia madura de Oswald de Andrade, enxergando-se, em suas peças da década de 1930, elementos precursores do teatro moderno brasileiro. Nessa mudança de paradigma, foi também crucial a pioneira tese de doutorado defendida por Sábato Magaldi em 1973, mas que só veio a ser publicada em livro cerca de trinta anos depois. Nela, o respeitável professor se propunha a analisar todo o conjunto da produção teatral oswaldiana conhecida até então, abrangendo não apenas as peças compostas em francês com Guilherme de Almeida, anteriormente à Semana de 1922, mas também alguns textos dramáticos inconclusos, que remontam tanto ao início quanto ao fim da carreira do autor. Deve-se ressaltar, por fim, que o estudo se encerrava com um aliciante capítulo no qual eram apontadas semelhanças entre as principais peças de Oswald de Andrade e as de Nelson Rodrigues, fazendo justiça ao papel precursor exercido pelo modernista (MAGALDI, 2004).

Dentre as três peças mais conhecidas de Oswald de Andrade, a que mais atenção tem recebido da crítica é *O rei da vela*, escrita em 1933 e editada quatro anos depois, em volume único, ao lado de *A morta*, redigida em 1937 (a terceira delas, *O homem e o cavalo*, veio a público separadamente, em 1934). Em vista disso, esse artigo se propõe a contribuir para o aprofundamento da reflexão sobre a segunda das peças citadas, aquela que Nanci de Freitas (2019, p. 195) observa ser “a mais radical na ruptura com a linearidade e a causalidade dramáticas”. Sem dúvida, chama logo a atenção, de quem a lê pela primeira vez, a inobservância de convenções que costumam ser associadas a obras do gênero dramático, tais como o gradativo encadeamento da ação dramática. A dificuldade para acompanhar os eventos cênicos também apresenta consequências para o trabalho hermenêutico, de modo que mesmo proceder à síntese do enredo dessa peça não constitui tarefa simples. Considerando-se essa dificuldade, convém principiar a abordagem do texto pela decomposição e análise dos termos presentes no subtítulo da peça – “ato lírico em três quadros” –, com base no que poderemos recuperar alguns dados do enredo.

Começemos pelo último dos elementos que constam no subtítulo. Sabe-se que, tradicionalmente, o texto dramático se organiza em atos ou cenas (em geral, conforme as entradas e saídas das personagens), privilegiando o desenvolvimento progressivo da ação. O princípio do quadro, por sua vez, suspende a organização sequencial do enredo, ao propor tanto o congelamento momentâneo dos eventos cênicos quanto a decupagem da cadeia em que se organizam tais eventos (PAVIS, 2011, p. 313–314). Um momento decisivo dessa substituição do ato pelo quadro dramático se encontra nas propostas de Diderot para o teatro praticado na França em meados do século XVIII. Tais propostas, conforme já assinalado por Mireille Losco (2012, p. 177), precipitaram a emergência de elementos que mais tarde conduziram, segundo Peter Szondi (2011, p. 29–74), à crise da forma dramática que vigorava no Ocidente, centrada no diálogo entre os actantes.

Decorre da intrusão de alguns desses elementos na forma dramática o princípio de estatismo, que, ao marcar uma parcela importante da dramaturgia europeia na virada do século XIX para o XX, forneceu parâmetros para a escrita teatral em outras regiões do mundo, inclusive o Brasil. Especificamente quanto a Oswald de Andrade, basta recordar que ele subintitulou como “espetáculo em nove quadros” a peça *O homem e o cavalo* – porventura inspirada pelo *Mistério-bufo* (1918–1921), de Vladimir Maiakóvski – e que registrou, no volume memorialístico *Um homem sem profissão* (apud MAGALDI, 2004, p. 36), o impacto exercido sobre si mesmo, ainda jovem, por peças de Maurice Maeterlinck, em várias das quais é notória a paralisia da ação dramática. De todo modo, em sintonia com o que ensina Jean-Pierre Sarrazac (2017, p. 13), trata-se menos, em qualquer um desses casos, de suprimir por completo a ação do que de reinventar os meios de situá-la no tecido dramático:

Antes de mais nada, a função do quadro consiste em deter o fluxo discursivo e em suspender a fábula (o desenvolvimento sintagmático da intriga) para permitir essa interiorização dos conflitos. [...] Por meio do quadro, quer se refira à imobilização total das personagens ou mais simplesmente ao congelamento da palavra e da agitação comum da cena, trata-se de abrir esta última, portanto, a uma dimensão nova, inacessível ao simples desenrolar de uma ação contínua. (RYKNER, 2010, p. 111–112, tradução minha).¹

¹ “La fonction du tableau est ainsi, avant tout, d’arrêter le flux discursif et de suspendre la fable (le développement syntagmatique de l’intrigue) pour permettre cette intériorisation

Uma vez que o estatismo preceituado por Maeterlinck tornará a ser objeto de comentário mais adiante, quando avançarmos na leitura de *A morta*, detenhamo-nos, agora, no primeiro elemento do subtítulo da peça, a expressão “ato”. Aqui, a palavra não se refere propriamente a uma célula do drama, pois essa finalidade já é cumprida pelos quadros. Sendo assim, talvez possamos pensar que o termo ato diga respeito ao subgênero da obra, em seguida qualificado não como dramático, mas sim como lírico (qualificação que discutiremos logo mais). Apesar disso, o texto, repartido nos quadros “O país do indivíduo”, “O país da gramática” e “O país da anestesia”, efetivamente delinea um arco dramático, cujos contornos, esmaecidos por força do encolhimento da ação, ficam mais nítidos se tivermos em mente a estrutura da *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Na medida em que esse intertexto já foi explorado tanto em trabalhos mais antigos, como os de Heliane Kohier Rodrigues (1984) e Elizabeth Anne Jackson (1984), quanto em mais recentes, como os de Sonia Pascolati (2008), Marcelo Paiva de Souza (2014), Luiz Fernando Ramos (2015) e Eduardo Sterzi (2022), valhamo-nos da síntese proposta por um desses comentadores:

[...] frente ao conjunto de toda a peça, [...] este primeiro quadro, “O País do Indivíduo”, não deixa de preparar o terreno para o desenvolvimento de uma certa curva dramática. Ali se inicia o périplo do *Poeta* no seu embate entre os chamados da rua e suas próprias obsessões interiores, entre as quais a mais inclemente é *Beatriz*. Estes dois protagonistas nos remetem imediatamente a Dante [...]. Como o famoso poema pré-renascentista, “A Morta” terá como eixo dramático o amor do *Poeta* por *Beatriz* e a busca desesperada dele por ela depois de sua morte. Só que em Dante há um movimento ascensional, como, aliás, era típico em todo o teatro medieval, com o poeta visitando primeiro o Inferno, depois o Purgatório, e tendo no Paraíso, no encontro com a beleza da celestial *Beatriz*, a revelação do bem supremo. Na “Morta” este trajeto, pode-se dizer, é descendente, e leva o *poeta* a identificar no fim, em uma *Beatriz* descarnada e apodrecida, a prova da necessidade de uma redenção pelo fogo. (RAMOS, 2015, p. 197).

des conflits. [...] Par le tableau, qu’il soit immobilisation totale des personnages ou plus simplement arrêt de la parole et de l’agitation commune de la scène, il s’agit donc d’ouvrir cette dernière à une dimension nouvelle, inaccessible au simple déroulé d’une action continue.”

A jornada do Poeta em busca de Beatriz, ao longo de três “países” (o último dos quais se assemelha ao inferno), já nos encaminha para o último termo presente no subtítulo da peça, o adjetivo “lírico”. Tendo em vista que o vocábulo costuma estar associado à expressão da subjetividade, não é difícil projetar na personagem do Poeta a figura do próprio autor de *A morta*. Ele mesmo é quem o sugere, na breve “Carta-Prefácio do Autor” que antecede o texto propriamente dito e na qual se refere à peça como “o drama do poeta” (ANDRADE, 1973, p. 3). Mais à frente, verificaremos que tal expressão, no contexto dessa peça, não se restringe ao veio autobiográfico. Desse modo, retenhamos dela, por ora, o seu diálogo latente com um dos caminhos desbravados pelo drama moderno. Por certo, a abertura que a fórmula oswaldiana proporciona para o componente subjetivo do texto, em que é tão manifesta a dimensão individual, nos remete à “dramaturgia do eu” ou ao “drama subjetivo” (SZONDI, 2011, p. 46), preceitos que nortearam a leitura, pelo teórico húngaro, das peças de August Strindberg.

De acordo com a análise avançada na *Teoria do drama moderno*, o dramaturgo sueco foi responsável pela invenção de um teatro em primeira pessoa, embora camuflado pela convencional partilha das réplicas entre diferentes locutores. A primeira de suas peças a consumir tal projeto teria sido *O pai* (1887), drama de feições naturalistas em que aparentemente se encena um conflito familiar, mas que é dominado pela perspectiva da personagem do título. Conforme Szondi defende, a obra não se fundamenta na representação direta da relação entre diferentes indivíduos, mas sim no ponto de vista exclusivo do patriarca, em torno do qual orbitam as demais personagens. Dessa forma, inclusive quando o pai não está no palco, o diálogo é dominado por ele, na medida em que se faz presente como o único tema da conversa. O crítico ainda pontua que até mesmo a verossimilhança das últimas palavras da esposa no final do segundo ato depende de que as concebamos como projeção de pensamentos que o protagonista desconfia existirem na cabeça de sua mulher (SZONDI, 2011, p. 47–50).

A abordagem szondiana proporciona uma estimulante possibilidade de leitura de *A morta*, cujo primeiro quadro, não por acaso, se intitula “O país do indivíduo”. No entanto, toda a peça pode ser lida por esse viés, o que nos levaria a imaginar que as figuras em cena correspondem a desdobramentos de uma única psique ou, no dizer de Renata Soares Junqueira (2022, p. 50), a “frações de um Uno que se cindiu”. Essa perspectiva favorece a aproximação do texto oswaldiano ao que Joseph Danan (2012, p. 113)

chama de “monodrama polifônico”, isto é, uma espécie de monólogo a múltiplas vozes, advindas de uma única consciência no interior da qual a cena se ancora. Longe de configurar um excesso interpretativo, tal hipótese é sugerida no “Compromisso do Hierofante”, similar a um prólogo:

O HIEROFANTE (*Surgindo no avant-scène, senta-se sobre a caixa do ponto.*) – Senhoras, senhores, eu sou um pedaço de personagem, perdido no teatro. Sou a moral. Antigamente a moralidade aparecia no fim das fábulas. Hoje ela precisa se destacar no princípio, a fim de que a polícia garanta o espetáculo. [...] assistireis o indivíduo em fatias [...] Não vos retireis das cadeiras horrorizados com a vossa autópsia. [...] (ANDRADE, 1973, p. 7).

Apesar dessa advertência, mais tarde a personagem não se furta a enunciar a “moral do espetáculo”, na conhecidíssima fala de encerramento do texto, incorporada por José Celso Martinez Corrêa ao desfecho da montagem de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina (MAGALDI, 2004, p. 155):

O HIEROFANTE (*Aproximando-se da plateia.*) – Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo! (ANDRADE, 1973, p. 56, grifo do autor).

Quem já conhece a peça certamente se lembra de que ela é arrematada por um incêndio. O Poeta põe fogo no cadáver de Beatriz – a “morta” referida no título, na verdade uma morta-viva, cujo corpo se desagrega conforme o avançar da peça – e com isso principia um incêndio de grandes proporções, por força do qual “*Flamba tudo nas mãos heroicas do Poeta.*” (ANDRADE, 1973, p. 56, grifo do autor). É nesse contexto que se insere essa famosa imprecação do Hierofante. Consumindo toda a cena, o fogo também alcança, metaforicamente, a plateia. Dessa forma, são aniquiladas de uma vez as fronteiras que separam as personagens em cena dos espectadores que assistem ao espetáculo. De fato, essas fronteiras já vinham sendo tensionadas desde o início da peça, em seguida ao “Compromisso do Hierofante”, quando essa personagem se endereça diretamente ao público, rompendo a famosa “quarta parede”, à qual Molière já aludia no século XVII e que no XVIII seria assumida por Diderot como princípio basilar do ilusionismo cênico, que, por sua vez, viria a constituir a pedra angular do edifício teórico erguido

pela estética naturalista (PAVIS, 2011, p. 316). Aliás, considerando-se o papel exercido pela figura do Hierofante na Grécia Antiga, correspondente ao de um sacerdote (MAGALDI, 2004, p. 143), é curioso notar o modo como Oswald lança mão dela em sua peça. Na Antiguidade, o Hierofante era o indivíduo responsável por mediar a esfera humana e a divina. Aqui, o Hierofante liga as personagens e os seus intérpretes à plateia.

Reparemos, ainda, no último período da fala do Hierofante: “Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo!”. Não haveria aqui uma manifestação da ancestral tópica do *theatrum mundi*, o teatro do mundo? Sob essa perspectiva, as figuras em cena espelham os espectadores e o planeta se iguala a uma enorme “fogueira acesa”. Associando-os a bombeiros, o Hierofante incita os espectadores a interromper o incêndio. Em outras palavras, ele instiga a plateia a interromper a destruição do mundo que ela habita.

Para compreender o fundamento dessa intimação do público pelo Hierofante, convém nos determos brevemente em um excerto da já mencionada “Carta-Prefácio do Autor”, dirigida à então esposa de Oswald de Andrade, a escritora Julieta Bárbara:²

Dou a maior importância à *Morta* em meio da minha obra literária. É o drama do poeta, do coordenador de toda ação humana, a quem a hostilidade de um século reacionário afastou pouco a pouco da linguagem útil e corrente. [...] Bem longe dos chamados populares. Agora, os soterrados, através da análise, voltam à luz, e, através da ação, chegam às barricadas. São os que têm a coragem incendiária de destruir a própria alma desvairada [...] (ANDRADE, 1973, p. 3).

Tal “coragem incendiária” parece comportar um ímpeto revolucionário, próprio de quem se insurge contra o reacionarismo vigente, para empregar expressão análoga à da passagem acima. Essa percepção pode ser amplificada se nos lembrarmos de que o Poeta, enquanto põe fogo no cadáver de Beatriz, diz estar queimando “a própria alma” (ANDRADE, 1973, p. 56). Ao destruir a “própria alma”, o Poeta se iguala, portanto, aos soterrados aludidos pelo autor nessa “Carta-Prefácio”. Por esse ângulo, o “drama do poeta”, longe de qualquer preocupação egocêntrica, seria equivalente a um drama participativo.

² Para mais informações sobre a escritora e sua obra, ver Bárbara (2022).

Se levarmos em conta, ainda, o engajamento de Oswald de Andrade no Partido Comunista durante os anos 1930, torna-se bastante persuasiva a leitura alegórica do incêndio sob o viés político. Nesse sentido, o gesto incendiário reclamado pelo Poeta corresponderia ao imperativo artístico de influir criticamente no tecido social, atitude compatível com a do dramaturgo que recorre ao “teatro como forma de intervenção na vida pública” (STERZI, 2022, p. 56). Cumpre assinalar que essa possibilidade de leitura já foi desenvolvida em profundidade por Orna Messer Levin (1995) em sua tese de doutorado, na qual se defende que a orientação militante do texto teria sido habilmente disfarçada pelo dramaturgo para escapar à vigilância das autoridades – vigilância essa, de resto, já referida sem meias palavras pelo Hierofante em sua primeira fala, ao justificar o aparecimento da moralidade, representada por ele, não no fim, mas no início da peça, “a fim de que a polícia garanta o espetáculo” (ANDRADE, 1973, p. 7):

O controle exercido pela intervenção policial do governo de Getúlio, naquela altura em sigilosa articulação golpista, justifica por outro lado a organização obscura do assunto, que corresponde ao próprio processo de fechamento político. A teatralização da falta de comunicação do escritor com seu meio, representada por intermédio de uma atração mórbida pelo sepultamento da alma, surge portanto como sintoma da recente estruturação do aparelho estatal, que banuiu a esquerda brasileira da legalidade. (LEVIN, 1995, p. 166).

Ao radicalismo da forma, então, estaria associado o radicalismo do tema. Reforça essa hipótese o ocorrido com a peça anterior de Oswald de Andrade, antes mesmo da instauração da ditadura do Estado Novo. Sabe-se que *O homem e o cavalo* (1934), a qual também ambicionava provocar a participação ativa da plateia e era bem mais explícita na exposição de princípios comunistas,³ teve sua representação proibida pela polícia, que também determinou o fechamento do Teatro de Experiência de Flávio de Carvalho. Além do mais, sustenta essa leitura o embate alegórico entre os mortos e os vivos no segundo quadro, conforme ilustra a seguinte passagem:

³ Não sendo a única de tais menções, veja-se, por exemplo, a explícita referência a um célebre slogan decorrente do “Manifesto comunista” (1848) de Marx e Engels, extraída de uma rubrica da cena II do 5º quadro da peça: “*Na cidade acende-se um cartaz luminoso onde se lê: ‘Proletários de todo o mundo, uni-vos’. Holofotes. Estrondos. Bombas aéreas.*” (ANDRADE, 1973, p. 178, grifo do autor).

O CREMADOR – O que nos traz à cena é a fome. Mais que qualquer vocação. Muito mais que a vontade de representar. É o problema da comida! A produção da terra é desviada dos vivos para os mortos. Nós trabalhamos para alimentar cadáveres. Mais eles absorvem a produção, mais aniquilam os vivos. Tudo que produzimos vai para sua boca insaciada. Eles possuem armas e dirigem exércitos iludidos pela ignorância e pela fé religiosa. (ANDRADE, 1973, p. 35).

É admissível enxergar nessa fala a explicitação da orientação ideológica do texto. Os vivos, postos em cena como Cremadores de Cadáver, representariam a classe trabalhadora; já os mortos, que ali comparecem como os Conservadores de Cadáver, representariam a elite patronal. De um lado, a postura progressista baseada nas ideias de Marx; de outro, a atitude retrógrada dos adeptos do integralismo fascista, cujo slogan “Deus, Pátria e Família” fora proferido pelo Hierofante pouco antes da passagem reproduzida acima, em alusão a um emblema que a “humanidade levou séculos para construir” (ANDRADE, 1973, p. 35) e que estava inscrito na tabuleta carregada por ele ao voltar à cena no segundo quadro (ANDRADE, 1973, p. 32).

De certa forma, à semelhança do observado por Carlos Mateus da Costa Castello Branco (2011, p. 95), cuja dissertação de mestrado se dispõe a aprofundar a análise da dramaturgia oswaldiana sob o viés político, até mesmo o teatro é posto em xeque na fala do Cremador, visto que essa figura se despe de sua máscara ficcional, ao se assumir como parte de um espetáculo teatral, e defende a preponderância da esfera social (“o problema da fome”) sobre a prática artística (“a vontade de representar”). Desse modo, o incêndio provocado pelo Poeta no desfecho da peça não apenas aponta para a imposição de que seja incinerada a sociedade de classes capitalista, mas também sugere a incineração da própria arte do teatro. Detenhamo-nos nessa última sugestão.

Em vista de tudo o que se expôs até aqui e do que virá a ser ponderado a seguir, não se trata, é claro, de ignorar ou diminuir o elemento político. Sem dúvida, o horizonte político oferece uma forte chave de leitura para *A morta*. Aliás, também João José Cury (2003), em trabalho de fundo sobre o teatro de Oswald de Andrade, originalmente redigido como tese de doutorado, defendida em 1988, já analisou a simbologia do fogo em conexão com a prática anarquista. Embora seja mesmo plausível associar o incêndio do arremate à revolução política, pode-se igualmente questionar se, em certa medida, esse viés interpretativo não resolve, soluciona ou descomplica aquela que talvez seja a mais radical obra dramatúrgica do autor, inclusive

do ponto de vista estético. Se tal questionamento for válido, talvez possamos pensar, então, se a sugestão de aniquilamento do teatro, implicada no derradeiro gesto incendiário do Poeta (antecipado em todos os quadros da peça),⁴ não pode ser também apreendido sob uma perspectiva que restitua à peça sua dimensão indecifrável, renovando nosso interesse por ela.

Em um dos capítulos de sua tese de livre-docência, defendida em 2012 e posteriormente publicada em livro, Luiz Fernando Ramos (2015, p. 206–207) especula se, no desenlace de *A morta*, não seria “a própria forma dramática que está sendo incendiada” no instante em que o Poeta lança o cenário às chamas. Se, por um lado, essa é uma sugestão que não desvende todos os elementos dessa peça, tão rica em alegorias, essa proposta de leitura, por outro lado, tem o mérito de conservar o texto distante de formas dramáticas como a naturalista, por exemplo, assentada na exposição de uma tese desenvolvida por meio de diálogos bem concatenados. Segundo analisado por Ramos (2015, p. 201–203), tais aspectos ainda se fazem perceber, de certo modo, n’*O rei da vela*, mesclados a elementos autoirônicos e de extração popular que, latentes no texto, mais tarde seriam exibidos na antológica encenação do Teatro Oficina.

Nesse sentido, enfatizar a “organização obscura do assunto”, tal como agudamente feito por Orna Messer Levin (1995, p. 166), apresenta o inconveniente de ler *A morta*, mesmo que de maneira indireta, à luz daquilo que ela nega. Dito de outro modo, ressaltar o aspecto codificado do texto talvez seja equivalente a um meio de domesticar essa obra cuja radicalidade tanto nos salta à vista. Isso porque, embora haja elementos da peça que se prestem a leituras alegóricas mais imediatamente relacionáveis a referências

⁴ No primeiro quadro, o fogo faz-se presente na “lareira solitária” que arde no cenário, iluminado pela “luz inquieta do fogo” (ANDRADE, 1973, p. 13); no segundo quadro, faz-se notar nas réplicas proferidas por distintas personagens, como o Turista (“Acabam querendo queimar o cadáver da curiosidade, que sou eu!”; ANDRADE, 1973, p. 31), as vozes que se insurgem contra os conservadores de cadáver (“Vamos queimá-los!”, ANDRADE, 1973, p. 35), ou um dos cremadores (“É preciso queimar os cadáveres que infestam a terra.”; ANDRADE, 1973, p. 38); finalmente, no terceiro quadro, o facho a ser utilizado pelo Poeta para iniciar o incêndio final está pregado desde o início na “árvore desganhada da Vida” (ANDRADE, 1973, p. 45), que o Hierofante informa ter sido aquela com cujos “galhos se acendeu o primeiro fogo... E com ela se fará a última fogueira...” (ANDRADE, 1973, p. 48), atitude anunciada pelo Poeta a Beatriz pouco antes do desfecho: “Queimarei a tua carne dadivosa!” (ANDRADE, 1973, p. 55–56).

externas à obra, tais como as personagens A Dama das Camélias e O Urubu de Edgar (cujos nomes aludem à heroína da peça homônima de Dumas e ao corvo do poema de Poe, respectivamente), há outros elementos mais refratários a processos de desvendamento. Dentre esses, é digna de comentário a figura da Enfermeira Sonâmbula, presente apenas no primeiro quadro e que assim nos é apresentada na rubrica de abertura, parcialmente reproduzida a seguir:

A cena se desenvolve também na plateia. O único ser em ação viva é A Enfermeira, sentada no centro do palco em um banco metálico, demonstrando a extrema fadiga de um fim de vigília noturna. [...] Em torno da Enfermeira, acham-se colocadas sobre quatro troncos altos, sem tocar o solo, Quatro Marionetes, fantasmais e mudas, que gesticulam exorbitantemente as suas aflições, indicadas pelas falas. Estas partem de microfones, colocados em dois camarotes opostos no meio da plateia. (ANDRADE, 1973, p. 13, grifo do autor).

Apenas a análise da separação entre o corpo e a voz das principais personagens que povoam a cena, dispositivo cênico completamente invulgar no teatro brasileiro do início do século XX, já nos permitiria ler essa peça no contexto de emergência, nos palcos europeus, de textos dramáticos bem mais arrojados do que quase todos aqueles que irrigavam as casas de espetáculo do Brasil nos anos 1930. Aliás, quando as relemos no século XXI, à luz do desenvolvimento das múltiplas e heterogêneas formas que constituem o drama moderno e contemporâneo, cercadas com maestria por Jean-Pierre Sarrazac (2017), fica claro que as peças maduras de Oswald de Andrade não foram encenadas na época em que foram escritas justamente por estarem muito à frente de seu tempo (passe o clichê), e não porque faltassem atributos cênicos a elas. Muito pelo contrário. O que ocorre em *A morta*, especialmente em seu primeiro quadro, é o enfraquecimento dos aspectos ficcionais em favor da materialidade cênica:

É um teatro que resulta da tensão entre uma intuição teatral profundamente lírica, cada vez menos adaptada às formas dramáticas naturalistas ou simbolistas, sempre sustentadas no diálogo e na tese [...]. As teses se esgarçam, não se desenhando lógicas discursivas, solicitam um afastamento maior do pano de fundo para dar lugar ao conflito interno, lírico e passional. [...] Se [*A morta*] pode ser lida, literalmente, como uma fábula, seus personagens são construções poéticas com pouca psicologia e muita carga simbólica,

ou melhor, semântica. Por outro lado, é possível perceber a peça menos reunindo alegorias e símbolos que remetem à realidade e estabelecem correspondências diretas com ela, e mais como signos substantivos e arbitrários, personas sintéticas, feitas do empilhamento de várias camadas de significação, e livres de qualquer psicologia. (RAMOS, 2015, p. 207–209).

Apesar de os aspectos salientados por Luiz Fernando Ramos estarem presentes em todos os quadros da peça, é no primeiro deles, “O país do indivíduo”, que se diluem com maior ênfase alguns dos elementos distintivos de um drama tradicionalmente concebido como tal, a começar pela escassa caracterização particular das personagens, que não conformam seres de carne e osso, providos de nome e ocupação social. Por certo, na medida em que a rubrica de abertura designa a Enfermeira Sonâmbula como o “único ser em ação viva” e as demais figuras em cena como “fantasmas e mudas”, estas de imediato se nos afiguram como entidades de contornos pouco definidos. Tal condição fantasmagórica é acentuada pela separação entre o corpo e a voz de tais figuras, dado que o palco é ocupado por quatro marionetes que executam de forma exagerada os gestos correspondentes ao discurso proferido à distância pelas personagens propriamente ditas, dispostas em “dois camarotes opostos no meio da plateia”, onde se encontram os microfones. Em contraste com a gesticulação abundante das marionetes, as personagens permanecem estáticas, não obstante estejam caracterizadas de forma nada discreta:

No camarote da direita, estão Beatriz, despida, e A Outra, num manto de negra castidade que a recobre da cabeça aos pés. No da esquerda, O Poeta e O Hierofante, caracterizados com extrema vulgaridade. Expressam-se todos estáticos, sem um gesto e em câmara lenta, esperando que as Marionetes a eles correspondentes, executem a mímica de suas vozes. Sobre os quatro personagens da plateia, jorram refletores no teatro escuro. É um panorama de análise. (ANDRADE, 1973, p. 13, grifo do autor).

A frase que arremata a rubrica introdutória do quadro “O país do indivíduo” realça a introspeção basilar desse primeiro segmento da peça, desenrolado no interior de uma única consciência. De resto, o estatuto spectral das personagens, equivalentes a um conjunto de vozes pulverizadas e indiscerníveis umas das outras, já estava previsto no “Compromisso do Hierofante”, na altura em que este anunciava aos espectadores: “Os personagens

não são unidos quando isolados. Em ação são coletivos. [...] assistirei o indivíduo em fatias [...]” (ANDRADE, 1973, p. 7). Embora A Outra seja concebida como sombra de Beatriz, tanto quanto o Hierofante o é em relação ao Poeta, as quatro personagens são projetadas como estilhaços de apenas um ser:

A OUTRA – Somos um colar truncado.

O POETA – Quatro lirismos...

BEATRIZ – E um só lírio doente...

[...]

A OUTRA – Eu sou o *Alter ego*.

O POETA – Eu, o oposto de Beatriz... a raiz dialética de seu ser.
(ANDRADE, 1973, p. 14–18, grifo do autor)

A afirmação de que esse ser único se encontra doente nos remete à enigmática figura da Enfermeira Sonâmbula, cujas raras e esparsas falas, enunciadas em meio aos ditos proliferantes das demais personagens – os quais nunca chegam a compor um diálogo bem concatenado, outro aspecto que afasta a peça de um drama tradicional –, talvez possam, se lidas em conjunto, lançar alguma luz sobre o que se passa ali:

A ENFERMEIRA SONÂMBULA (*Levanta-se devagar ao fundo.*) –
Madre, na calada de uma noite de enfermagem, esgano a doente que me confiaste. (*Senta-se.*) (ANDRADE, 1973, p. 15)

A ENFERMEIRA – Quem a tratará? (ANDRADE, 1973, p. 17)

A ENFERMEIRA – Sabes o que é o medo? (ANDRADE, 1973, p. 20)

A ENFERMEIRA SONÂMBULA (*Levantando-se.*) – É a hora métrica. (ANDRADE, 1973, p. 20)

A ENFERMEIRA – Um golpe de jiu-jitsu, pronto. (ANDRADE, 1973, p. 21)

ENFERMEIRA – É preciso desfazer todo sinal do drama... (ANDRADE, 1973, p. 21)

A ENFERMEIRA – Na aurora virão buscar os restos do chá da meia-noite. (ANDRADE, 1973, p. 21, grifo do autor)

As poucas intervenções da Enfermeira Sonâmbula sugerem que Beatriz talvez tenha sido vitimada por um atropelamento (a exemplo do que sucederia, dali a poucos anos, a Alaíde no *Vestido de noiva* rodriguiano) – “Não ouço nada...”, ela nos diz em dado momento, “senão os meus gritos, um atropelo e o silêncio...” (ANDRADE, 1973, p. 17). Em seguida, teria sido encaminhada a uma Santa Casa, onde uma freira lhe teria confiado à vigília de uma enfermeira. Por qualquer motivo não esclarecido, esta teria se mostrado disposta a assassinar a paciente por asfixia; o homicídio, porém, terá se efetivado mais adiante, por meio de um mortífero golpe de jiu-jitsu. Mesmo que plausível, tal hipótese é sabotada pelo próprio texto, na medida em que, no início do quadro, a personagem do Hierofante é designada como o “professor de jiu-jitsu” de Beatriz (ANDRADE, 1973, p. 15). Não será a Enfermeira Sonâmbula, portanto, mais uma projeção da consciência única que domina todo “O país do indivíduo”?

De todo modo, ainda que não possamos elucidar com segurança o que se passa diante de nossos olhos, é inegável, nesse primeiro quadro, a presença obsediante da morte. Conforme notado por Renata Junqueira (2022, p. 47–48), há “sensíveis afinidades”, ainda passíveis de exploração, entre a peça de Oswald de Andrade e o drama *A intrusa* (1890), de Maurice Maeterlinck. Nele, somos colocados diante de uma família em vigília numa casa, à espera da recuperação da mãe que deu à luz um bebê e descansa em quarto contíguo, vindo esta última, infelizmente, a falecer no desfecho. O óbito, todavia, já se anunciava desde o princípio, na medida em que as personagens eram atormentadas por uma entidade descrita pelo dramaturgo belga como “enigmática, invisível, mas presente em toda parte, que se poderia chamar de personagem sublime”⁵ (MAETERLINCK, 1901, p. XVI, tradução minha), entidade essa que bem pode ser compreendida como uma representação dramática da Morte, sempre à espreita dos dialogantes.

À primeira vista, verifica-se algo similar no primeiro quadro de *A morta*. Em momentos distintos, tanto o Hierofante quanto o Poeta proferem a mesma sentença: “Quando a morte resvala por nós, a vida torna-se grandiosa.” (ANDRADE, 1973, p. 17; 23). Aqui e ali, de fato, há alusões a presenças invisíveis que suscitam a expectativa de uma reviravolta no curso dos acontecimentos, como se estivéssemos perante uma releitura delirante

⁵ “énigmatique, invisible mais partout présent, qu’on pourrait appeler le personnage sublime”.

do drama estático de Maeterlinck, no qual a presença imaterial da Morte ronda as figuras em cena e finalmente se impõe no desenlace. No entanto, essa expectativa não se cumpre:

A OUTRA – Estão batendo.

O POETA – Aqui não há portas.

[...]

A OUTRA – É perigoso abrir toda porta.

[...]

A OUTRA – Estão batendo outra vez, escutem...

O POETA – Vou abrir. Não vou.

BEATRIZ – Tens medo que seja um personagem novo!

[...]

O HIEROFANTE – Não é preciso abrir, eu já estava aqui.

[...]

A OUTRA – Alguém entrou? Censurarei quem for...

O HIEROFANTE – Pela porta que não existe. (ANDRADE, 1973, p. 14–15, 20).

Para além da subversão do modelo maeterlinckiano, explicita-se aqui, uma vez mais, a quebra da ilusão referencial, com o rompimento da bolha ficcional que mantinha apartadas do público várias das personagens em cena. Não havendo o que revelar (o Hierofante não estava escondido, afinal), tampouco há o que descobrir. Assim sendo, mais decisivo do que especular o que significam, representam ou simbolizam as personagens em cena, é discernir, independentemente de suas eventuais funções dramáticas, a presença cênica de tais figuras, que se assumem como componentes de um espetáculo teatral: “Habitamos uma cidade sem luz direta – o teatro.” (ANDRADE, 1973, p. 14).⁶

Inclusive, ainda no primeiro quadro, é a Enfermeira Sonâmbula, relembremos, quem enuncia a diretriz básica do texto: “É preciso desfazer todo sinal do drama...” (ANDRADE, 1973, p. 21). Com essa fala, não estaria ela antecipando o derradeiro gesto do Poeta, que, ao incendiar o corpo de sua amada Beatriz, a quem ele se referia como “seu próprio

⁶ Sábato Magaldi (2004) analisa a recorrência de recursos anti-ilusionistas não apenas em *A morta*, mas também nas outras duas peças maduras de Oswald de Andrade. Por sua vez, Sonia Pascolati (2008) aprofunda a reflexão sobre a presença de elementos metateatrais na dramaturgia oswaldiana.

drama”, poderia estar também lançando para as chamadas as convenções que, durante séculos, haviam presidido a forma dramática? Visto por esse prisma, talvez já passe da hora de não apenas reconhecer o papel precursor de Oswald de Andrade na moderna dramaturgia brasileira (algo consensual no debate crítico sobre teatro em nosso país, ao longo das últimas décadas), mas também de inserir o nome do autor na corrente mais ampla do drama moderno e contemporâneo, cujas múltiplas linhas de força analisadas por Sarrazac (2017) certamente não de favorecer estimulantes possibilidades de leitura da dramaturgia oswaldiana.

Referências

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas VIII Teatro: A morta: ato lírico em três quadros; O rei da vela: peça em três atos; O homem e o cavalo: espetáculo em nove quadros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

BÁRBARA, Julieta. *Dia garimpo*. Carta-prefácio de Raul Bopp. Posfácio de Mariano Marovatto. São Paulo: Fósforo: Luna Parque, 2022.

CASTELLO BRANCO, Carlos Mateus da Costa. *A dimensão política do teatro de Oswald de Andrade: ou o reduto de um intelectual marginalizado na década de 30*. 2011. 114 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 2011.

CURY, João José. *O teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura*. São Paulo: Annablume, 2003.

DANAN, Joseph. Monodrama (polifônico). In: SARRAZAC, Jean-Pierre. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 113–115.

FREITAS, Nanci de. A criação dramatúrgica de Oswald de Andrade: diálogo entre estética vanguardista e teatro de revista. *Contraponto: Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI, Teresina*, v. 8, n. 1, p. 179–201, jan./jun. 2019. Disponível em: <<https://revistas.ufpi.br/index.php/contraponto/article/view/9514>>. Acesso em: 31 out. 2022.

JACKSON, Elizabeth Anne. Paródia e mito em A Morta de Oswald de Andrade. *Travessia: Revista de Literatura Brasileira, Florianópolis*, v. 5, n. 8/9, p. 20–31, 1984. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17582>>. Acesso em: 31 out. 2022.

JUNQUEIRA, Renata Soares. Oswald de Andrade: incendiário e erudito. In: JUNQUEIRA, Renata Soares. *Nelson, o alquimista do inferno: Algo mais sobre Nelson Rodrigues no teatro e no cinema*. São Paulo: Todas as Musas, 2022. p. 45–53.

LEVIN, Orna Messer. *Pequena tabuada do teatro oswaldiano*. 1995. 210 f. Tese (Doutorado em Letras no Departamento de Teoria Literária) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Campinas, 1995.

LOSCO, Mireille. *Tableau* (quadro). In: SARRAZAC, Jean-Pierre. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 176–178.

MAETERLINCK, Maurice. *Théâtre I*. Bruxelas: Ed. Lacomblez, 1901.

MAGALDI, Sábado. *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.

PASCOLATI, Sonia. Aparecida Vido. Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 9, 13 a 17 de julho de 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/SONIA_PASCOLATTI.pdf>. Acesso em: 31 out. 2022.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RAMOS; LUIZ Fernando. Oswald de Andrade e a antiteatralidade em “A Morta”. In: RAMOS; LUIZ Fernando. *Mimesis performativa: a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2015. p. 195–212.

RODRIGUES, Heliane Kohier. Signos e sentidos em A Morta de Oswald de Andrade. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, n. 4, p. 115–139, 1984. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90483>>. Acesso em: 31 out. 2022.

RYKNER, Arnaud. *Les mots du théâtre*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2010.

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

SOUZA, Marcelo Paiva de. A morte de Oswald de Andrade e o desespero da forma. *Lampejo*: Revista eletrônica de filosofia e cultura, Fortaleza, v. 1, n. 6, p. 49–67, 2014. Disponível em: <http://revistalampejo.org/edicoes/edicao-6/Volume%2006_Lampejo_12_2014_Oswald/Publica%C3%A7%C3%A3o/01_Oswald/Ensaio3_Marcelo%20paiva_49_a_67.pdf>. Acesso em: 31 out. 2022.

STERZI, Eduardo. O drama do poeta. In: STERZI, Eduardo. *Saudades do mundo*: Notícias da Antropofagia. São Paulo: Todavia, 2022. p. 43–73.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880–1950]*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.



Do Poço à Fortuna: a recepção crítica de uma peça de Helena Silveira

From Well to Fortune: the critical reception of a play by Helena Silveira

Claudia Barbieri

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Seropédica, Rio de Janeiro/ Brasil

barbiericlaudia.cb@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7862-6570>

Resumo: Helena Silveira (1911-1984), escritora, jornalista e cronista, escreveu em 1949, o drama intitulado *No fundo do poço*, encenado em março de 1950, no Teatro Cultura Artística de São Paulo e publicado pela Martins Fontes no mesmo mês. Antes da encenação, muitos escritores – com quem Helena Silveira havia compartilhado os seus originais – redigiram para os jornais textos de apreciação do drama. Oswald de Andrade, Lygia Fagundes Telles, Menotti Del Picchia foram apenas alguns dos nomes que disseram ser a peça de Helena Silveira um dos mais importantes títulos da dramaturgia nacional à época. Contudo, apesar da força do texto e da montagem feita pelo Teatro Popular de Arte, com cenografia de Sandro Polloni, a peça simplesmente não figura nos livros de história da dramaturgia brasileira. Este artigo busca, assim, recuperar a recepção crítica da peça e pontuar a importância de pesquisas acerca de autoria de mulheres no teatro.

Palavras-chave: *No fundo do poço*; Helena Silveira; dramaturgia de mulheres; teatro brasileiro.

Abstract: Helena Silveira (1911-1984), writer, journalist and columnist, wrote in 1949 the drama entitled *No fundo do poço*, staged in March 1950 at the Teatro Cultura Artística in São Paulo and published by Martins Fontes in the same month. Before the staging, many writers – with whom Helena Silveira had shared her originals – wrote texts appreciating the drama for the newspapers. Oswald de Andrade, Lygia Fagundes Telles, Menotti Del Picchia were just some of the names that said that Helena Silveira's play was one of the most important titles in national drama at the time. However, despite the strength of the text and the production made by Teatro Popular de Arte, with scenography by Sandro Polloni, the play simply does not appear in the history books of Brazilian dramaturgy. This article seeks, therefore, to recover the critical reception of the play and to point out the importance of research on the authorship of women in the theater.

Keywords: *No fundo do poço*; Helena Silveira; women's dramaturgy; Brazilian theatre.

1 À guisa de um preâmbulo

O que impressiona não é a morte desse moço, mas, sim, a vida!

(Reportagem de Oswald de Andrade, *Folha da Manhã*, 11/12/1948)

Em 1948, um crime abalou a cidade de São Paulo: o professor de Química da USP, Paulo Ferreira Camargo (28 anos), assassinou, a 4 de novembro, a mãe (Benedita) e as duas irmãs (Cordélia, de 19 anos e Maria Antonieta, esquizofrênica, de 23). O matricida, como o chamou reiteradamente Oswald de Andrade (1890-1954) em suas crônicas jornalísticas, escondeu os corpos das mulheres da sua família em um poço do quintal de sua casa, à Rua Santo Antônio, nº 104. Em 23 de novembro, após suspeitas dos vizinhos e dos colegas de Departamento acerca da morte misteriosa da família de Paulo em um acidente de carro na região de Curitiba, a polícia decidiu fazer buscas na residência e, ao longo da averiguação, descobriu os cadáveres encapuzados com panos pretos, já em adiantado estado de decomposição, no poço recém escavado. Paulo conseguiu evitar a prisão suicidando-se no banheiro, com um tiro de pistola no coração. Oswald de Andrade ficou tão interessado pela história que acabou por aceitar o convite de Hideo Onaga para escrever uma série de artigos intitulada “Crime sem castigo”, publicada entre 11 e 16 de dezembro, na *Folha da Manhã*. A série foi acompanhada por quatro desenhos feitos pelo filho do escritor, reconstituindo o quintal e o poço, a inserção da casa no tecido urbano de São Paulo e os dormitórios das mulheres e de Paulo. Oswald adentrou nas discussões psicológicas e psicanalíticas, sobretudo as questões edípicas, tentando decifrar as motivações do crime, recuperando, também, muitas referências literárias e filosóficas. Escreveu:

Com a violência da censura ancestral, Paulo viu agigantar-se diante dele a família inútil. A psicogênese do crime evidentemente já trabalhava em seu inconsciente. Chegou o momento em que ele gritou ‘não!’ àquela pobre gente, que representava a incompreensão e o tabu das velhas castas e dos superados preconceitos. (ANDRADE, 16/12/48, p.1)

Em outro momento atestou que

o fato de se explicar o crime por um delírio de eutanásia, isto é, de eliminação piedosa de pessoas inúteis e sofredoras, vai de encontro à lenta e minuciosa preparação do delito. Já em outubro, Paulo dizia à

Cordélia que o poço mandado abrir por ele no quintal era destinado a experiências. (ANDRADE, 11/12/48, p.1)

Este preâmbulo torna-se essencial, pois a autora Helena Silveira (1911-1984), durante o processo de pesquisa e escritura compositiva da peça *No fundo do poço*, em 1949, recorreu à série de reportagens de Oswald, seu colega de redação na *Folha da Manhã* e às notícias coevas de outros jornais quando o crime foi perpetrado. Referências às motivações eutanásicas, ao comportamento doentio e de forte conteúdo de latência sexual entre os familiares, tão explorados pelo escritor, são recuperados pela autora e estão presentes na peça, que foi lida por Oswald e por outros escritores antes mesmo da estreia e da sua publicação.

Nascida em 9 de dezembro de 1911, em São Paulo, Helena Silveira era filha do jornalista Alarico Silveira e de Dinorah Ribeiro Silveira, irmã da romancista e acadêmica Dinah Silveira de Queiroz, prima de Miroel Silveira. Estreia como escritora com o conto “Vida”, publicado na *Folha da Manhã*, periódico para o qual passou a ser colaboradora. Em 1944, publicou o volume de contos *A humilde espera*, no mesmo ano deu início à carreira de cronista social. Após o divórcio de seu primeiro marido, integrou permanentemente a redação do jornal. Em *Paisagem e Memória*, livro autobiográfico de 1983, Helena Silveira recorda:

Meus colegas tinham um comportamento paternal, me tratavam como uma criança prodígio. Naquele mundo machista, eu entrava diariamente na redação com minha farda de cronista, de longuinho, especiais para as festas que tinha que ir. (p. 87)

Na época, o diretor do jornal, Rubens do Amaral, não permitiu que Silveira mantivesse uma coluna de conteúdo literário, atribuindo-lhe tão somente a coluna social. Entre 1948 e 1952 foi a realizadora de um programa voltado para as mulheres na Rádio Excelsior.

Sob o pseudônimo “Helen” escreveu *Fim de semana com o anjo*; o drama *A Torre*, premiado com o 2º lugar no Concurso realizado pelo Departamento de Cultura de São Paulo ainda em 1950, mas que permanece inédita. Publicou vários livros de contos, crônicas e um romance¹. A partir

¹ São de sua lavra: a coletânea de contos *Mulheres frequentemente* (1954); o volume de crônicas *Damasco e outros caminhos* (1957) – reeditado em 1976 sob o título *Memória da terra assassinada*; o volume *Sombra azul e o carneiro branco*, com as crônicas publicadas

da década de 1970, atuou como crítica televisiva nas colunas “Helena Silveira vê TV” e “Videonário”. Era comum em seus textos jornalísticos abordar temáticas feministas e enfatizar a importância da abertura política e do voto direto. Em 1984, já em tratamento de um câncer que a vitimaria em 31 de agosto, participou com entusiasmo da cobertura das “Diretas Já”.

A peça *No fundo do poço*, iniciativa do Teatro Popular de Arte, assinalou três estreias importantes: a de Helena Silveira como escritora de teatro; a de Graça Melo como diretor e, por fim, foi esta produção que inaugurou o grande auditório do Teatro Cultura Artística (espaço depois nomeado como Sala Esther Mesquita) na noite de 17 de março de 1950. O elenco estava distribuído da seguinte forma: Cornélia/Cristina Chaves de Albuquerque (Maria Della Costa); Conceição (Lídia Vani); Úrsula (Itália Fausta); Júlio (Graça Melo) e nos papéis do delegado e dos inspetores (Wallace Viana, J. Maia e Geraldo Soares). A cenografia expressionista era de Sandro Polloni².

A estreia da peça, ainda com o título *O poço*, estava prevista para 10 de março. O Teatro concebido pelo arquiteto Rino Levi, à Rua Nestor Pestana, tinha aberto oficialmente as portas para o público a 8 de março, inaugurando uma das salas com um concerto. Sandro Polloni, também empresário do espaço, havia feito a solicitação de aprovação da peça cerca de um mês antes, em carta de 2 de fevereiro. No arquivo Miroel Silveira (primo da escritora), onde consta todo o processo de avaliação, censura e revisão do texto teatral (processo nº 2946), ficou registrado o conturbado histórico de eventos. Após análise, os censores resolveram impugnar a aprovação da peça e o Diretor Joaquim Roller Souto, do Departamento de Investigações da Divisão de Diversões Públicas (DDP), solicitou, a 13 de fevereiro, que fosse dada ciência do parecer ao empresário Graça Melo. Em 18 de fevereiro, Sandro Polloni pediu reconsideração da censura, apresentando um novo texto com modificações, incluindo a alteração do título para *No fundo do poço* e inserindo Jamil Almansur Haddad, marido da escritora, como coautor da peça. São dele as composições musicais e certas passagens mais líricas (JORGE FILHO, 2013, p. 88).

na *Folha* (1960); o título *Os dias chineses* (1961) recupera situações da sua viagem à China e, por fim, o romance *Na selva de São Paulo* (1966).

² Há uma longa reportagem na *Revista da Semana* (RJ), de 15/4/1950, ed. 15, que possui fotografias do elenco e da montagem.

Entre os vários motivos apresentados pelos censores - para a impugnação do texto - estava a aproximação entre os acontecimentos reais do crime e as situações da peça; a insinuação da relação incestuosa entre os irmãos; o nome da personagem Cornélia ser quase idêntico ao da vítima, Cordélia (para a estreia da peça o nome foi alterado para Cristina, contudo, na peça publicada, manteve-se o nome Cornélia) e a previsão da participação de menores de idade no espetáculo.

Graça Melo, na qualidade de diretor da encenação, redigiu uma carta explicando alguns aspectos da montagem para justificar que as aproximações entre a realidade histórica apontada pelos censores e o que de fato acontecia em cena precisava ser analisado com maior profundidade. Ele explicou que a peça previa dois planos distintos: o primeiro onde se passavam “cenas de tratamento realista onde tudo que ali ocorre *realmente acontece*” (COSTA, 2011, p. 157) e o segundo, de caráter expressionista, onde as cenas não possuíam qualquer contato com a realidade, uma vez que “nada do que ali se passa *realmente acontece*” (COSTA, 2011, p. 157). Continua Melo: “As figuras das 3 mulheres que aparecem neste plano são irreais, e existem apenas na imaginação da personagem Júlio e surgem tal como ele as vê, dentro do seu delírio de remorso e culpa” (COSTA, 2011, p. 157).

Após ajustes, a peça foi liberada pela censura a 14 de março, com a indicação de que o espetáculo fosse para maiores de 18 anos e com a exigência de cortes e remodelações em cerca de 15 páginas do novo texto. A estreia ocorreu efetivamente na noite de 17 de março de 1950, sendo o livro impresso e publicado pela Livraria Martins Fontes no mesmo mês. A verba arrecadada com a venda dos ingressos foi destinada ao Hospital de Crianças da Cruz Vermelha. Na breve nota que antecede os atos, além de esclarecer acerca das marcações e de certos recursos técnicos como o uso das vozes ao microfone, a autora escreveu:

Falando de meu desventurado herói, não poderei repetir o aviso “qualquer semelhança com fatos acontecidos ou pessoas, será mera coincidência”, pois acredito que a vida sempre é raiz da obra de arte. E arte sem vida tombará amorfa como planta privada de seiva. Há muito desejava dar, em palco, a fotografia do homem do caos. Encontrei-a no noticiário dos jornais por mera coincidência: isto sim. (SILVEIRA, 1950, p. 5)

Em nenhum momento foi ocultado que a temática da peça se baseava no crime da Rua Santo Antônio. Os paralelos entre realidade e ficção sempre existiram, não apenas no teatro, mas nas mais variadas formas de expressão literária. João do Rio, para citar apenas um exemplo, enriqueceu a literatura brasileira a partir da exploração dos *fait divers*. Entretanto, as correspondências foram suficientes para os familiares das vítimas, na figura de Carlos Coelho de Camargo, abrirem um processo contra Helena Silveira, o marido e a Livraria Martins Fontes, a 28 de março de 1950³. Há um depoimento da escritora publicado a 2 de abril, no *Folha da Manhã*, logo após receber a notícia da queixa-crime:

Acredito que a vida sempre é raiz da obra de arte. Tais confusões se fazem no campo da criação literária, que estou aqui repetindo lugares-comuns. A queixa-crime, segundo pude verificar, está eivada de contradições: de um lado o advogado do querelante, verbera as analogias existentes entre o texto de “O fundo do poço” e a vida da família de Paulo Ferreira de Camargo, e de outro lado analisa as figuras das irmãs e da mãe do desventurado moço da rua Santo Antônio, declarando-as diferentíssimas de meus personagens - Úrsula, Conceição e Cristina Chaves de Albuquerque. Esse advogado facilita-me, assim, a resposta: se a família literária Chaves de Albuquerque mostra diferenças totais de gênio e comportamento com relação à família verídica de Paulo Ferreira de Camargo, é porque meus personagens nada têm a ver com aquelas pessoas cuja memória merece o maior respeito. Se, de início, para a construção de minha peça, tivesse me apoiado num acontecimento relatado fartamente e sem nenhum rebuço pela imprensa e emissoras radiofônicas, não me aproveitaria de personagens vivos ou mortos para meus heróis. Criei-os imaginativamente, conferindo-lhes uma vida que só a mim pertence e que não visa atingir nem diminuir pessoa alguma. (SILVEIRA, 2/4/1950, p. 15)

Entretanto, mesmo após os esclarecimentos devidos, a autora seguia sendo questionada pela imprensa (SILVA, 2015, p. 43). Vinte dias depois, para uma entrevista concedida a Paschoal Carlos Magno, que assinava com as iniciais (P. C. M.) uma coluna que saía duas vezes na semana intitulada “Ronda”, a escritora observou:

³ Contudo, os documentos comprobatórios só foram anexados ao processo pelo queixoso em 20 de maio de 1951. O juiz, Murilo Matos Faria, decidiu emitir o despacho com o arquivamento do processo em 20 de agosto de 1951, julgando que as provas estavam prescritas após um ano. *Diário da Noite* (SP), 21 de agosto de 1951, edição 8177, p. 10.

Não fugi e não o conseguiria mesmo, do fato em si. O meu personagem mata a mãe e duas irmãs e as sepulta num poço, no quintal. Aquelas figuras que são vomitadas da escuridão do túnel serão um desdobramento dos corpos metidos no fundo do poço. O “Outro eu” de Júlio, o “double” da figura que se conserva de cabeça apoiada contra a mesma, é a figura psíquica. Todo o drama se desenrola na imaginação dele. Eu senti, eu imaginei, que esses deveriam ter sido os seus pensamentos, as suas reações, o seu drama, enfim. Os vários complexos esboçados, insinuam, não concluem dogmaticamente. Eu não afirmo, sugiro apenas. [...] Minha peça não é nenhum libelo contra a família do autor (do processo), nem pode atingi-lo como ele parece acreditar que aconteça. É um momento de arte. É teatro. (SILVEIRA, *Correio da Manhã*, 22/4/1950, p. 9)

Assim, desde o crime em 1948, até a recepção crítica da peça e do espetáculo em março de 1950, muitas foram as notícias publicadas que ora privilegiavam os detalhes da censura teatral, ora davam conta dos desdobramentos do processo penal, ora analisavam aspectos textuais e da encenação propriamente dita. Interessa-nos neste artigo, contudo, enfatizar a fortuna crítica produzida e publicada nos jornais da época, sem pretensão de esgotar ou listar tudo o que efetivamente foi impresso ou escrito.

2 A recepção crítica da peça *No fundo do poço*

Só lhe posso dizer que cada vez mais
confirmando minha admiração por você,
escritora de Teatro.

(Mário de Andrade, *Carta a Maria Jacinta*, 1969, p. 9)

A título de organização, podemos dividir a fortuna crítica da peça em quatro agrupamentos principais:

1. Considerações acerca do texto da peça publicadas por diferentes autores antes ou depois da encenação, sem juízo do espetáculo (Oswald de Andrade, Nataniel Dantas, Lygia Fagundes Telles, Reynaldo Bairão, José Geraldo Vieira, Dinah Silveira de Queiroz e Fausto Cunha);

2. Avaliações do espetáculo, incluindo o desempenho dos atores, direção teatral, cenografia, etc. Aqui também são incluídas as críticas feitas às montagens posteriores⁴ (Fly “Vicente Ragogetti”, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Celestino Silveira, João Pacheco, e Mário da Silva Brito);
3. Revisões de críticos e estudiosos de teatro sobre a peça, publicadas em livros especializados ou simples menções (Maria Cristina de Souza; Sábado Magaldi e Maria Thereza Vargas);
4. Trabalhos acadêmicos (artigos, dissertações ou teses) que recuperam a peça, a autora e o processo de censura teatral (Maria Cristina Castilho Costa; José Ismar Petrola Jorge Filho e Pedro Paulo da Silva). Este último agrupamento será sido citado ao longo do texto, pois reúne, de forma sistemática, o histórico dos eventos.

Vejamos alguns excertos importantes sobre o drama. Na coluna “Telefonema” publicada no *Correio da Manhã* (RJ), em 21 de junho de 1949, Oswald de Andrade teceu diversas considerações sobre a peça de sua colega de redação, que considerava “a mulher que hoje melhor escreve no Brasil”:

A cidade que produz um grande crime pode dar uma grande literatura. Disso me convenci mais uma vez lendo agora os originais de uma peça de Helena Silveira intitulada “O Poço”. Ela criou em torno do tremendo caso da rua de Santo Antônio, qualquer coisa de novo e de especial em nosso teatro. [...] “O Poço” é um cometimento intelectual distante de nossa tradição naturalista que vem de Martins Pena e Joracy Camargo. Coloca-se como teatro entre Goethe, Ibsen e Lorca, na linha de fantasia e criação que deu ao Brasil o “Malazarte” e talvez “A Morta”. Para mim é a melhor dessas três peças. (ANDRADE, 21/6/49, p. 2)

Após tecer duras críticas ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), “de quem tanto se esperava”, mas que não estava cumprindo o seu “anunciado destino”, onde a escritora desistiu de levar a peça a concurso, Oswald conclui de forma enfática: “Enfim, que venham os intérpretes d’O Poço, de Helena Silveira, na altura em que ela concebeu e executou o seu drama e

⁴ A peça foi montada em 1962 pelo elenco do Grande Teatro Tupi e transmitida pela TV-Tupi em 4 de junho, às 22h. A adaptação e a direção foram de Wanda Kosmo, com Lima Duarte (Júlio), Laura Cardoso (Conceição), Wanda Kosmo (Úrsula), Suzana Vieira (Cornélia), Percy Ayres (Delegado), Older Cazzaré (Inspetor), Geraldo Dantas e Décio Ferreira (Vizinhos). *Diário da Noite* (SP), 4 de jun. de 1962, ed. 11460, p. 25.

São Paulo levantará, sem dúvida, o teatro do Brasil” (ANDRADE, 21/6/49, p. 2). É oportuno recordar que a peça possuía similaridades de propostas cênicas com *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, dirigida pelo Ziembinski. A própria atriz Maria Della Costa que seria escalada para o papel de Cornélia/Cristina no ano seguinte, havia atuado, em 1948, na peça *Anjo Negro*, também de Nelson e com idêntico diretor. O título inaugurou os trabalhos do Teatro Popular de Arte.

A associação de Oswald à atmosfera lorquiana, em peças como *A casa de Bernarda Alba*, de 1936, será recuperada por críticos posteriores. O confinamento das personagens, os conflitos de natureza sexual, as relações doentias, a matriarca severa e punitiva, reverberam no drama de Silveira. Ainda em 1949, Nataniel Dantas escreve no *Correio da Manhã*, na coluna sobre teatro, um texto intitulado “Muito bem, Helena Silveira!”. Inicia dizendo que “quando se fala em Teatro Brasileiro não se experimenta o ufanismo de quando se o faz de literatura”. Após mencionar dramaturgos como Martins Pena ou Artur Azevedo, acusa a nossa dramaturgia de ser muito ligada aos costumes e vícios de época, sendo destituída de humanidade. Segundo Dantas, “para fazer teatro é preciso antes de tudo de intuição”. Em sua opinião, a peça deveria ser logo transposta para o palco e entendia que a grande dificuldade seria em encontrar um elenco de atores à altura das personagens:

O pano sobe. O crime já foi consumado. Helena Silveira vai descendo depois às origens da tragédia, vasculhando, desfiando com minúcia os menores incidentes psicológicos que atormentavam o jovem químico, até se cristalizarem naquele desfecho digno das velhas tragédias helênicas. Para mim, que sou lastimavelmente cético, alimento uma ilusão quanto a “Poço”. [...] Helena Silveira deveria submeter o seu original à leitura de um dos nossos elencos estáveis. Seria difícil encontrar um bom ator para encarnar o jovem químico, porém não de todo impossível. Creio até que sua peça, excluindo-se o fator ator, seria de fácil encenação, dada a montagem pouco onerosa. (DANTAS, 8/11/1949, p. 19)

Para Dantas, Helena Silveira havia se igualado aos novos nomes da dramaturgia, ao lado de Nelson Rodrigues, Agostinho Olavo e Lúcio Cardoso. É interessante observar que a preocupação do crítico estava no elenco e não na montagem em si. Tal apreensão parece deslocada, se pensarmos na força de certos grupos, como o TEB, Os Comediantes e o TBC. Uma vez que

Vestido de Noiva já havia inaugurado a divisão do palco cênico em planos, na montagem de Ziembinski de 1943, *No fundo do poço* propunha com certa economia, um cenário tratado expressionistamente, como especificou Silveira.

Há na efabulação muitos aspectos que guardam correlações com as tragédias rodriguianas, de fato. A peça trabalha com a concepção de planos, pois quando o entrecho se inicia, o crime já foi cometido. Ficamos assim, divididos entre o plano presente e o delírio da mente de Júlio, que mistura alucinações e memórias do passado. As personagens femininas estão mortas e não sabemos se em alguns momentos elas representam cenas que nunca aconteceram e que Júlio busca criar em seu inconsciente para justificar para si mesmo o crime ou se de fato elas são mortas reencenando o passado. Explorando as relações complexas entre os membros da família, Helena Silveira vai tecendo um texto repleto de simbologias e de lirismo. Há muitas indicações cênicas que buscam explorar as expressões e os gestos dos atores. Em uma cena mais próxima do final, no ponto máximo do delírio caótico de Júlio, os objetos que compõem o cenário adquirem a voz da consciência do personagem e por meio do recurso de microfones e gravações, as lâmpadas, o guarda-comidas, passam a acusar o jovem numa profusão de ruídos enlouquecedores.

Entretanto, Dantas, não irá se deter na modernização dos processos dramáticos propostos pela autora. O crítico, que acusava no teatro brasileiro a falta do caráter humano das personagens, enaltece justamente a exploração psicológica dos conflitos individuais. Esse será, também, um dos pontos enaltecidos pela escritora Lygia Fagundes Telles, em artigo publicado no suplemento *Letras e Artes* do jornal *A Manhã* (RJ), em fevereiro de 1950. Antes de comentar a peça em si, a romancista recupera certas lembranças do crime: “Foi horrível, leitor. Afirmo-vos que foi horrível”. E segue recordando que muitas suposições foram levantadas: “ele matou por compaixão”, “ele matou por sadismo”, “ele matou por ódio”, “ele matou por amor”... “e os ouvidos se aguçavam e as vozes ficavam mais profundas, mais baixas ao primeiro toque da palavra medonha: o poço”. Para Telles, Helena Silveira havia conseguido transformar um drama brutal, sem nenhuma beleza ou poesia em um outro drama, “pleno de poesia e de beleza”:

Quero vos revelar, leitor, o quanto me comoveu ver renascer em meio daquela lama negra, transfigurados pela beleza, quatro personagens que encontraram afinal dentro de uma obra de arte justificativa e redenção para suas vidas absurdas. São agora criaturas sem véus,

inconfundíveis, imensas e ao mesmo tempo breves como as silhuetas de quatro montanhas firmemente delineadas pela luz do crepúsculo e abruptamente sorvidas pela escuridão da noite. Há uma fonte constante que jorra amor com gosto de morte: Júlio. Em redor da fonte, de meias pretas e palavras estranhas, lentas e recolhidas passeiam as três mulheres: Úrsula, Conceição e Cornélia.

Úrsula, a mãe intransigente e dura, é o próprio determinismo caminhando para o sacrifício [...]; Conceição, a irmã mais velha, supersticiosa e temente a Deus, cose roupas de anjos com a mesma doce candura com que cose as três mortalhas. Cornélia, a mais moça, a dos lindos cabelos, é a própria poesia instintiva e pura. [...].

A prosa de Helena Silveira tem a força dramática de um Edgar Allan Poe. Entremeada na peça, está a poesia de Jamil Almansur Haddad que tem o mesmo voo altíssimo de um García Lorca. [...] O drama ficou soterrado para sempre, mas o drama escrito, esse jamais será esquecido. (TELLES, 5/2/1950, p. 2 e 12)

Lygia Fagundes Telles impregna muita de sua escrita com uma atmosfera de terror psicológico. O paralelismo com Poe não é fortuito, uma vez que na peça há muitos gatos que perambulam pelo cenário, dando indícios do ocultamento dos corpos no poço e o próprio papagaio que, apesar de não aparecer em cena, evoca melancolicamente o nome de Cornélia ao longo dos atos. No delírio culposo de Júlio, os fantasmas abundam e até mesmo os objetos que o rodeiam adquirem voz e o acusam. Telles ainda recupera a bela cantiga de ninar cantada pela matriarca, ponto máximo da expressividade doentia do amor de Úrsula por seu filho.

Reynaldo Bairão propõe uma leitura bem atenta do desenvolvimento das personagens no drama de Silveira. No texto “O poço, literatura antes de mais nada”, publicado no *Jornal de Notícias* (SP), início de março de 1950, sobejando a expectativa da estreia da peça, o crítico afirma que a leitura o havia deixado sinceramente perplexo: “[...] encontro n’O poço tudo aquilo que estava faltando para o nosso teatro tomar um rumo, universalmente falando”. Eis as considerações de Bairão:

Nesta peça, os personagens são sombras de si mesmos. Ninguém possui uma personalidade específica, senão a velha Úrsula que, verdadeiramente, paira sobre todos. [...] Seus filhos não amam a vida, pois que a desconhecem. A vida se resume, para eles, naquela avalanche telúrica que predetermina os seus atos. [...] Pesa sobre todos a angústia de o homem encontrar o nada inexorável.

Peça de caráter profundamente expressionista, *O Poço* está firmado sobre deformações escatológicas. Todos procuram a sua paz na fuga perempta. Todos desejam conhecer, em si, o que será o fim do mundo e deles próprios. Assim, não se trata, neste caso, da deformação, como consequência de amplitude para o conhecimento translato, mas, ao contrário, a autora desejou deformar a situação, simplesmente delineada, para que os personagens não se entregassem de todo. Ora, deste modo, tivemos em vez de teatro, poesia dramática. E, analogicamente, em vez de personagens, e de seres humanos, deuses em conflito.

A prova disso está em que não descobrimos uma só paixão humana em todo o entrecho. Antes de encontrarmos incesto em Júlio e Cornélia, encontramos a transposição no tempo do pecado original. [...] Como em *Ésquilo*, quanto ao tratamento, o que vamos conhecer não são tipos encontráveis na rua, a todo instante, mas presentimos arquétipos inconfundíveis e imemoriais. [...]

N' *O Poço*, Helena Silveira consegue unir o real à irrealidade, sem detrimento da mensagem poética. Temos a impressão de que nada aconteceu de ruim, ali naquela casa, que possa ser taxado de contra a sociedade. Semelhante crime precisava perpetuar-se, como vimos, mesmo contra a vontade de Júlio. Não há um destino regendo os homens em toda a peça, mas um livre-arbítrio que se torna sinônimo de imponderabilidade. Por esta razão, constatamos a necessidade do ato premeditado de Júlio. A peça, finalmente, nós sabemos que não termina jamais, porque será sempre uma perene repetição dos mesmos fatos transpostos. E transcendentalizados.

Helena Silveira, sem dúvida alguma, é mais poeta que prosador. Estou convicto (pela amostra que tive) que o seu material-de-trabalho não é o cotidiano, mas o eterno. (BAIRÃO, 5/3/1950, p. 1-2)

Apesar da transcrição ser longa, julgamos ser de grande relevância a sua leitura. Os aspectos trágicos são enaltecidos, às comparações com *Ésquilo* estão presentes. Nesse sentido, as críticas caminham todas para uma percepção comum: a base pode até ter sido um crime cometido na cidade de São Paulo, mas seu tratamento não é específico, pois os sentimentos complexos que povoam cada uma das personagens tornam-nas mais simbólicas. Não são personagens tipicamente brasileiras ou regionalistas. A peça poderia se passar em qualquer cidade, em nenhuma cidade. A casa poderia existir ou não. A espacialidade apesar de proposta, não define, não determina. Os aspectos miseráveis da casa são mais sentidos do que vistos. Cada personagem está tão imerso em suas próprias dores e angústias que as relações entre eles são quase simbióticas. Um urge do outro para espelhamento e para confirmação do seu próprio ser e, sobretudo, para certificar-se do que não é.

Ainda refletindo sobre a psicologia das personagens criadas por Helena Silveira, José Geraldo Vieira, uma semana depois da publicação do texto de Bairão no *Jornal de Notícias*, dá seguimento à análise do texto peça. O crítico, após a leitura dos originais, diz que considerava *O poço* uma das nossas “tentativas mais sérias no teatro”. Contudo, ao contrário de Bairão, Vieira percebe a tragicidade do texto, mas aproxima o desfecho à proposta estética do determinismo naturalista, evocando, inclusive, *L’assomoir* de Zola. Para Vieira, o ambiente decadente e claustrofóbico, sujo e com aspecto abandonado dá conta de conformar as personagens que nele circulam e teriam eles sido extraídos, pela escritora, de “moldes viscerais e psíquicos da realidade, numa rua, numa casa, dum poço”. Todas as reminiscências das tragédias (Édipo, Antígona, Andrômaca) parecem readquirir vida no drama:

Considero esse poço, na peça de Helena Silveira, primeiro, o abismo digital ou melhor capilar onde um louco moral quis liquidar complexos imensos que, pela lei mesma da capilaridade, vieram a flux. Depois, esse poço toma proporções de saída de mina, de boca de gruta maldita, e então, ao fechar os originais datilografados, me parece que o poço não vomitou em maré judiciária, em inquérito violento, três mortas. O que me parece é que Helena tirou dali muito mais coisa: tirou, de diversas épocas e de diversas línguas, trechos que vieram cá para fora como pedras e lama, água e vísceras, fumo e hálito dum mundo subterrâneo ou pelo menos soterrado, que não são a virtude nem o livre arbítrio, o conflito moral nem a sansão, mas as vestes, os ossos e os tegumentos da múmia que se chama A Tragédia. (VIEIRA, 12/3/1950, p. 1)

Assim, para Vieira, a peça *No fundo do poço* conseguiu agregar elementos trágicos (que vão além dos aspectos pungentes e catárticos) ao drama expressionista. Se outros textos reverberam no entrecho, apenas enfatizam as relações imbrincadas da capilaridade literária, onde uma obra sempre descende de outra já escrita. A modernidade jaz justamente em respeitar a ascendência e construir uma individualidade que não apague o passado. É interessante observar quantos autores se sentiram compelidos a escrever sobre a peça antes mesmo da estreia do espetáculo e da publicação. Os críticos, jornalistas e amigos que leram a peça, o fizeram a partir de cópias dos originais datilografados. Dos textos mencionados até o presente momento, nenhum mencionou diretamente a polêmica da censura teatral. A peça despertou tanto o interesse do público que o *Jornal de Notícias* chegou mesmo a imprimir um fragmento do drama na edição de 26 de fevereiro de

1950, com o sugestivo título “O delírio de Cornélia”. Curiosamente, cerca de três meses depois da estreia do espetáculo e da edição da Martins Fontes, o crítico Fausto Cunha recupera a peça de Silveira para comentar apenas os aspectos literários, uma vez que não havia assistido à encenação. Cunha inicia o seu texto destacando o iminente lirismo presente na obra:

A leitura da peça [...] deu-me uma dessas impressões de força lírica que até hoje, entre nós, só havia encontrado no teatro de Nelson Rodrigues. [...] Embora tenha acompanhado algumas crônicas publicadas em São Paulo sobre *No fundo do poço*, nada posso dizer quanto ao seu valor no palco. Mas, do ponto de vista literário, creio que ela constitua uma das maiores contribuições no moderno teatro brasileiro, o qual, a meu ver, não é exatamente isso a que já nos fartamos de “inassistir”. Parece-me um trabalho difícil, que requer muitos bons atores e diretor de bem dotada sensibilidade, para que lhe extraíam todas possibilidades cênicas. Há, nos diálogos entre a mãe e os irmãos, instantes de alta poesia dramática. (CUNHA, 24/6/1950, p. 4)

Fausto Cunha também recupera a importância de uma personagem secundária, o terceiro inspetor. Para o crítico, a personagem estabelece com Júlio “uma divisão de mundos, [...] a irrealização por dentro e por fora, a vida do homem comum que se entregou desde o início e a do que ainda luta, enfim – o anjo resignado e o rebelde face a face” (CUNHA, 24/6/1950, p. 4). O inspetor permanece no plano da realidade e suas atitudes calculadas apenas tencionam a percepção de Júlio para o desfecho inevitável, como se cada fala ou gesto, aparentemente despreocupados, esticassem ao limite uma corda de violino até a sua rebentação.

Mas, voltemos na estreia da peça. Quanto mais nos aproximamos da *première*, mais anúncios são divulgados nos periódicos. Em uma carta publicada no *Jornal da Manhã*, a 19 de março de 1950, Dinah Silveira de Queiroz, irmã da escritora, que não pôde comparecer à estreia, escreveu que os ingressos para a grande noite estavam há muito esgotados:

Ponho minha inteira confiança nesta sua peça, que requer uma grande realização técnica. Seu diretor tem em mãos material plástico de primeira ordem. [...] Eu sei que o seu drama “*No fundo do poço*” vai ser dado em “*avant-première*”. Há já alguns bons dias que a lotação do teatro está esgotada. Para aceitação de uma peça, assim, por parte do público, é necessária uma grande dose de simpatia inicial. Não pela fraqueza, mas justamente pela ousadia e força do espetáculo, pela sua originalidade. [...] (QUEIROZ, 1950, p. 16).

É fato que as polêmicas podem ter contribuído para a procura dos lugares ou, até mesmo, podemos levantar a hipótese da inauguração da sala do Teatro Cultura Artística ser a causa da “enchente”, mas, seja como for, o espetáculo dividiu as opiniões. No dia seguinte à estreia, foi publicada uma crítica impiedosa e até mesmo despropositada de Fly (possível pseudônimo de Vicente Ragognetti) no periódico *Il Moscone*. Segundo o autor, “o trabalho nem vence, nem convence, há tudo nele, menos teatro”. Sobre as atuações, então, foi implacável:

Nem o encanto de Maria Della Costa, que, como artista, é simplesmente uma mulher, paga o sacrifício. [...] Maria limitou-se a imitar Cacilda Becker. Se a Cacilda é horrível, imaginem o que poderá dar a sua imitação. Graça Melo bancou o Ermete Zacconi, gritando e ululando, pondo as mãos nos cabelos e medindo a passos nervosos a cena. Mas se a gente suportou um Zacconi, não pode suportar um seu imitador muito terra-terra. [...] Lídia Vani recitou pior do que uma menina do colégio, em dia de exame e Itália Fausto com o seu vozeirão de baixo profundo nos lembrou o Vicente Celestino nos seus dó de peito. Para o resto é melhor o silêncio. (FLY, 18/3/1950, p. 4)

Verdade que o periódico se propunha a escrever críticas levianas. Verdade, também, que a crítica de Fly saiu exatamente no dia seguinte da estreia, fato esse que deve ser enaltecido, pois como vimos, os ingressos estavam esgotados há muito, o que demonstra a intenção do crítico de ver o espetáculo logo em primeira mão (aparentemente, não foi ingresso de cortesia distribuído aos jornalistas para divulgação de críticas posteriores). Sobre o seu juízo, não falaremos, afinal só nos despertou espanto e riso. Oswald de Andrade também assistiu à *première* e escreveu as suas impressões na coluna “Três linhas e quatro verdades”, saída na *Folha da Manhã*, em 19 de março:

Uma [das quatro verdades] foi a peça em três atos de Helena Silveira que eu li de primeira mão e outra a sua transposição que estreou a companhia de Sandro Polloni no Teatro de Cultura Artística. Começou pelo título. Era *O poço*, referindo-se sem reboços à tragédia terrível que comoveu São Paulo em fins de 48. Contam-me que a subtileza da censura exigiu de início que se mudasse o título, para não ter relação com o referido “crime do poço”. Ficou *No fundo do poço!*

A tese que Helena adotou, para legitimação intelectual e estética da peça, foi a da eutanásia. Júlio, o personagem principal, fez-se o justicador da família pesada e inútil. Veio Dona Censurinha e não só

meteu a tesoura, como exigiu um final que devia ter feito nossa decana melodramática, Itália Fausta, lamber os beijos de puro contentamento evocativo. Um final de remorso capaz de fazer soluçar os auditórios no século passado, mas que iria comprometer a peça atualíssima.

Helena devia ter reagido e ficado no empolgante tema da eutanásia. [...]

Graça Melo deu tudo pelo brilho da apresentação. Cenário ótimo, figurinos, música e direção. Apenas não viu que forçado pelas condições a submeter a peça a um engavetamento, devia tê-la separado em dois atos. O seu clima alto e pesado exige um respiradouro. Para mediação, comentário e mesmo ruminação emocional do assunto. O espetáculo cortado pelo meio teria feito o teatro desabar em palmas. Assim como foi, terminou numa indecisão entre público e palco deixando grandes raivas nas grã-finas da assistência que não puderam exibir no intervalo, suas joias, chapéus e vestidos. Helena vai sofrer uma campanha dura!

O nosso público pouco habituado aos mistérios que Lorca, D'Annunzio e Claudel tornaram clássicos no teatro europeu, talvez prefira as grandes e fortes tintas do drama intelectual de Helena, os sanduíches de sebo podendo do Sr. Nelson Rodrigues, onde só há mostarda fétida numa bisnaga de carpintaria.

O esforço da *troupe* de Sandro foi imenso. Com as correções técnicas que se estão fazendo e melhor cozinhada, *No fundo do poço* pode vir a constituir um êxito de bilheteria, sendo como já é um triunfo de inteligência e de sensibilidade da grande Helena Silveira. Inútil falar de Maria Della Costa, sempre anjo alado entre demônios. (ANDRADE, 19/3/1950, p. 7)

A crítica de Oswald levanta informações interessantes. Tal como foi publicada pela Martins Fontes, a peça possui três atos, cada um sendo dividido em alguns quadros: o primeiro em cinco, o segundo em dois e o terceiro em três. Entretanto, Graça Melo optou por fazer uma encenação corrida, sem tais divisões. O cenário da peça não é único (o 1º e 3º atos se passam no interior da casa e o 2º se passa no quintal), mas na proposta levada à cena por Sandro Polloni ficou com apenas um. Helena Silveira não dá qualquer indício cênico das divisões dos planos entre o delírio ou o sonho e a realidade. Ela apenas diz que o cenário deveria ser tratado de forma expressionista. Talvez influenciado pela montagem do Ziembinski, em *Vestido de noiva*, Polloni tenha resolvido marcar os estados de alma em planos distintos, de forma quase sobreposta, interligando o “irreal” (posto em nível superior) e a “realidade” (alocada no palco) por meio de um “túnel” em declive. Optar por um único cenário pode

ter contribuído na escolha de condensar a ação também em um ato, o que pode ter sido uma escolha excessiva e equivocada, na percepção de Oswald. A dificuldade do tema e o caráter trágico da encenação faziam com que o escritor imaginasse que Helena Silveira encontraria pela frente resistência de aceitação por parte do público e, também, por parte da crítica. O que de fato aconteceu. Apesar da importância da montagem e da peça, os livros de história do teatro brasileiro sistematicamente não mencionam a autora ou o drama. Mesmo em livros especializados sobre companhias teatrais ou sobre o Teatro Cultura Artística, o nome da peça e da autora são apenas arrolados entre as produções. Curiosa omissão.

As próximas críticas que serão abordadas foram publicadas no *Jornal de Notícias*. A primeira e mais objetiva, de João Pacheco, no dia 21 de março e a segunda, mais elaborada, de Mário da Silva Brito, no dia 26 do mesmo mês. Para Pacheco, a estreia de Helena Silveira como dramaturga havia sido bastante auspiciosa, pois distinguia muitas qualidades em sua obra, como o diálogo que se mantinha entre as personagens em alto nível mental e onde se debatia “problemas de profundo sentido humano”. Recriminou a concepção freudiana que, no seu entender, tirava muito do mistério necessário numa peça de teatro dessa natureza. Sobre a direção e a atuação de Graça Melo julgava que o jovem possuía “inegáveis méritos, ainda que se pudesse observar que o plano da rememoração talvez ganhasse se tivesse sido um pouco mais variado”. (PACHECO, 21/3/1950, p. 5)

Com o título “O homem do caos”, aproveitado da fala da própria escritora em seu prefácio, Brito discorre mais largamente sobre a peça. Inicia comentando que iria sair do mundo “sanguinolento e tenebroso” do universo mítico de Nibelungo, de Christian Friedrich Hebbel, para o “mundo não menos denso de trevas e de ódio de *No fundo no poço*, o lindo poema que Helena Silveira escreveu em colaboração com Jamil Almansur Haddad”. Na avaliação de Brito:

O poema de Helena Silveira, tão cheio de instinto, de primitivismo, de paixão, de sexo, de pânico, é a tragédia do homem que desfaz e se desfaz. A poesia da morte. Poesia que nos prova, senão que criar é matar, pelo menos que matar também é criar. Em Hebbel temos o caos inicial – de que sairá um universo. Em Helena Silveira, o caos final – em que se despede uma humanidade, e da qual, fatalmente, surgirá outra, sua sucessora e continuadora.

Helena propôs-se escrever a tragédia do homem do caos. E o conseguiu. Nós já sentimos assim as personagens conflituosas de *No fundo do poço*, esse poema de solidão, de solidão do homem, de lucidez do homem ante a sua miséria, a miséria que o rodeia, as forças que o controlam, que o querem atar a um tipo determinado de vida, a um padrão de comportamento, fora do qual nada é verdade, nada é a vida, a missão dos seres.

Mais tarde, bem mais tarde, se poderá verificar se o imenso tempo não transformará em lenda, em arquétipos de uma época, esses transtornados filhos da imaginação de hoje [...]. Bem que poderá acontecer de termos, no futuro, [...] a negra lenda de um tempo lóbrego, um fundo de poço, uma caverna onde esses personagens valham como sombras e testemunhas, apagados retratos dos nossos erros, dos nossos crimes, da ignomínia e da covardia de nossa vida. Mas também se lembrará, então, que nesse tempo se forjava uma nova vida, uma outra moral – um caminho que ninguém definia, porque era ainda o caos. E que Helena pressentiu.

[...] Helena Silveira transsubstanciou a realidade. Deu outra substância à trágica anedota policial [...]. Só os espíritos tacanhos, pobres de imaginação e de espírito, verão, no poço que está a peça, o que esteve numa casa qualquer de um ponto qualquer de nossa cidade. De um episódio, Helena tirou um motivo de emoção, uma mensagem de angústia e de amor, um protesto de solidariedade, uma imensa poesia. [...] Graça Melo, este ator, que muitos acusam de haver deformado a peça, deformou-a, sim, mas no bom sentido, pelo menos em grande parte dela. Além de solucionar, inteligentemente, vários problemas de técnica e carpintaria, soube interpretar o conteúdo do texto. Nele marcando, de maneira nítida, as fronteiras do meramente real e do rememorado, do subconsciente, do entressonhado, conjugando os dois planos através de um túnel de grande efeito cênico e de expressiva simbologia. Sobretudo, através de sínteses que apelam para o espetacular, para o bailado, soube dar às criaturas de exceção da tragédia, o aspecto de mitos, de seres lendários, de arquétipos do nosso mundo, [...] em que diariamente é preciso matar para viver. (BRITO, 26/3/1950, p. 1)

Que belo achado o de Brito ao recuperar este aspecto quase mítico da formação e constituição dos seres. Ao tomar ao pé da letra a concepção de “homem do caos”, Brito recria toda uma cosmogonia em sua crítica, traçando paralelos com universos antiquíssimos, mas que perduram. É fato que quase a totalidade das críticas enaltecem o alto valor lírico da peça, destacando a presença da prosa poética que permeia as falas das personagens, as cantigas

e até mesmo o cenário. As personagens são mais presenças na peça do que pessoas de fato, pois condensam em si muitos aspectos imateriais. São presságios, sentimentos profundos e inexplicáveis, lembranças traumáticas, sonhos prenes de simbologias cristãs e pagãs, enfim, todo um emaranhado angustiante que conforma e enforma as personagens.

No mesmo dia que saiu publicada a crítica de Mário da Silva Brito no *Jornal de Notícias*, saía, na *Folha da Manhã*, outro longo texto sobre o drama, mas da lavra do escritor Menotti Del Picchia. Colega de Oswald de Andrade e de Helena Silveira no jornal, Picchia irá tecer largos elogios a respeito da peça em sua crítica. O autor de *Juca Mulato* começa tecendo breves comentários acerca das mudanças no panorama da dramaturgia brasileira:

Nosso teatro – sofrendo o trauma renovador do teatro do mundo – com Ziembinski encenando O’Nell e Nelson Rodrigues escrevendo *Vestido de Noiva*, transferiu seu velho realismo para um clima de lirismo transcendente, à procura de dimensões novas, quer na difusa simbologia da sua literatura e no expressionismo de sua plástica, quer na técnica surrealista do cenário e da mecânica de cena. Exige ele hoje do espectador a colaboração de sua fantasia e não lhe dá o prato feito, fumegante e sumarento, da emoção explicada, do gesto cotidiano e da entonação de voz condicionando normalmente os sentimentos dos homens. O mundo crítico de Freud vem à tona, o mundo onírico, cheio de formas larvares e feios monstros a esfumaçar de sonho e de angústia tudo o que passou o limiar do consciente.

[...] Li por gentileza da autora o original de *No fundo do poço*. Não preciso repetir meu juízo sobre esta notável escritora. A audácia da tese desafiava uma grande inteligência. Sobre algo de tremendamente trágico a artista se propôs imaginar os moventes ocultos do drama, justifica-los no seu terrível sentido humano, transferi-los em símbolos para uma angustiante atmosfera de poesia. É claro que se os atores – parte deles mortos falando – e o protagonista – um ser bifurcado entre o sentido asfixiante da realidade viva e o mundo criado por sua exaltação mental tão rica de elementos mórbidos – não poderiam ser *avatares* carnavais dos seres cotidianos. Tudo neles – gesto, voz, máscara – deveria ser transposto para o campo lírico. O grande símbolo do “túnel” – como o da prisão no *Anjo Negro* - seria o *leit motiv* poético dessas almas encarceradas no poço sem saída da sua fatalidade mortal. Helena Silveira tirou magistral partido de todos esses elementos e encontrou em Graça Melo o grande intérprete do seu “standaliano” Júlio e na graça da compreensiva Maria Della Costa e Lídia Vani, as intérpretes das suas tristíssimas irmãs. Itália Fausta e os

demais atores mantiveram o nível alto desse espetáculo, que foi bem uma festa de inteligência paulista. [...] Todo o horror esquiliano ali se condensa sem remissão e sem respiradouros, a sufocar aquelas quatro almas no fundo de um poço que, em última análise, é a expressão fatalizada das suas vidas. (PICCHIA, 26/3/1950, p. 14)

Depreendemos que a fragmentação dos sujeitos pede, na expressão teatral, a recorrência ao lirismo e ao simbólico. Menotti via com bons olhos esse trato apurado do texto, uma vez que a não obviedade dos diálogos e das cenas sugeriam mais do que afirmavam. A demanda do envolvimento intelectual do público era essencial para o devido acompanhar das sequências cênicas e das falas, pois cabia ao espectador depreender gestos, figurinos e mesmo interpretar os cenários. No caso específico da peça o “túnel”, que conectava os dois planos, representava simbolicamente, na proposta de Polloni, o elo invisível entre os mundos dos mortos e dos vivos, entre a consciência e o inconsciente, entre o passado e o presente e, ainda, o cordão umbilical que mantinha Júlio preso à figura materna eternamente.

De Celestino Silveira iremos comentar dois textos: o primeiro publicado apenas com as suas iniciais, em 1º de abril; o segundo, logo após ser instaurado o processo penal contra a autora, em 15 de abril. Celestino também compareceu à estreia do espetáculo e ficou vivamente impressionado com o conforto e a tecnologia da sala do Teatro Cultura Artística e, mais ainda, com a encenação da peça “tragi-lírica de excepcional mérito”: “um arrojo, uma loucura de espetáculo que os paulistanos ficam devendo a esse moço de iniciativa, de nervos e de talento – Sandro Polloni” (SILVEIRA, 1/4/1950, p. 12). Escreveu na sequência:

Justo será reconhecer, entretanto, que a Graça Melo coube, com propriedade, encenar esse original, dando-lhe um cunho surrealista sem os desmandos e exageros que algumas vezes têm prejudicado cometimentos de arte com idênticas pretensões.

[...] Já nos habituamos à audácia das montagens apresentadas por Sandro em anteriores realizações: processos de iluminação moderníssimos, cenários de excepcional efeito, sonoplastia requintada fazendo parte integrante do espetáculo. E tudo isso, em suma, valeu para dar ao público de São Paulo uma noite de grande arte, numa peça que pode provocar controvérsias – e as justifica – mas que faz concentrar para ela as atenções da crítica e de uma plateia culta e exigente.

Sandro fica na obrigação de trazer ao Rio o último e apurado fruto do seu esforço. Mas – onde está, por aqui, um teatro igual ao da Cultura para enobrecer a encenação complicada de *No fundo do poço*? Onde? (SILVEIRA, 1/4/1950, p. 12)

Aqui percebemos, um pouco, como “rivalizavam” as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Após a década de 1920, parece que São Paulo ganhou primazia nos circuitos culturais e muitos atores optavam por iniciar e desenvolver as suas carreiras na capital paulista. Do comentário de Celestino Vieira gostaríamos de ressaltar um ponto: o crítico enaltece as audaciosas montagens de Polloni e faz referências às tecnologias empregadas como se tais recursos tivessem sido pensados pelo encenador no processo de transposição cênica. Contudo, Helena Silveira explicita em suas rubricas o tratamento das luzes, o uso de gravações e de microfones com voz-off. Em uma passagem de completo delírio de Júlio, os objetos cênicos, como as lâmpadas, a máquina de costura e o guarda-comida “falam” e o acusam sistematicamente, dando voz aos seus mais funestos pensamentos. Assim, muito da audácia percebida já está posta no drama.

O segundo texto de Celestino, publicado em uma reportagem ricamente ilustrada por fotografias da peça, o crítico comenta a respeito do processo penal instaurado contra a autora. Após transcrever parte do texto de Menotti Del Picchia, Silveira comenta:

Mas se o público e a crítica entenderam o sentido lírico da peça, o mesmo não aconteceu com outros elementos. Parece ter surgido um contra-parente do protagonista, disposto a lavar o seu protesto, fazendo-o pelos caminhos legais. E apareceu a demanda, enchendo colunas de jornais, travando-se polêmicas, debates em praça pública, enquanto vistosas “manchetes” despertavam o caso já quase esquecido e devolvendo-o à ordem do dia.

Novamente os paulistas entraram a pesquisar, a acompanhar os pormenores do crime, do seu aproveitamento lítero-teatral. Com isso é claro que a peça fez atrair para si mesma uma curiosidade invulgar. E se o sucesso já vinha sendo pronunciado desde a memorável noite em que foi inaugurado o Teatro Cultura Artística, a partir daí a curiosidade, a ânsia de ver se era de fato uma profanação à memória dos tristes heróis passou a levar frequência muito maior àquela casa de espetáculos. [...] Quando ia mais acesa a polêmica em torno a *No fundo do poço*, foi realizada na plateia do teatro, após a representação, uma palestra com a presença do público, de intelectuais, travando-se debates inflamados.

Lá estavam expoentes da literatura bandeirante, e a verdade é que na sua maioria, começando por Oswald de Andrade, colocando-se na defesa da autora. (SILVEIRA, 15/4/1950, p. 19 et. seq.)

É interessante ter conhecimento de que se fez necessária uma palestra após uma encenação para discutir se a literatura pode apropriar-se de fatos “verdadeiros” como mote criativo. A peça trouxe à tona novas argumentações sobre a liberdade artística, os direitos de autor, a censura literária e teatral e, sobretudo, quais eram os mecanismos e elementos legais que protegiam e asseguravam os autores e as suas respectivas obras.

Para encerrar o panorama da fortuna crítica de *No fundo do poço* – que já longo se vai – iremos comentar o único texto que encontramos sobre a peça, em livros especializados. O crédito desse cuidado vai para Maria Cristina de Souza, em *A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil*, publicado pela editora Bacantes, em 2001. No sétimo capítulo, intitulado “Desenvolvimento do modernismo teatral: explicitação do ponto de vista feminino” (1950/1980-90), a autora perfaz uma leitura diferenciada da peça:

O drama de Helena Silveira [...] trata do relacionamento familiar neurótico estabelecido por Úrsula, mulher forte, em redor de quem gravitam os filhos Júlio, Cornélia e Maria Conceição [...]. Porém, como a mulher, historicamente, submete-se, e esqueceu a própria função do bem-estar do “macho” da casa, a existência das três está subordinada à de Júlio.

Nesse texto, o traço de modernidade se encontra na discussão sobre a sexualidade feminina, o que é propiciado por Cornélia [...]. Cornélia, a parte carnal, viva, desejosa, figura de uma nova mulher. Úrsula é a parte mãe, assexuada. Maria Conceição, submissa, católica, servil e abnegada é a parte esposa. Há que se lembrar que a mulher no século XIX e até as primeiras décadas do século XX era analisada somente no âmbito das relações familiares e dos relacionamentos afetivos, a menção sobre a sexualidade feminina não aparecia, pelo simples fato do não reconhecimento de sua existência [...].

Júlio é o único que pode ser livre por ser homem, segundo a concepção de sua família.

Maria Cristina de Souza ao perspectivar o drama pela ótica feminina “abstrai” as relações edípicas cristalizadas pela personagem masculina, presentes em muitas das críticas aqui recuperadas e lança um olhar mais cauteloso e generoso para as figuras femininas. Ao definir cada uma em um

rótulo, Mulher – Mãe – Esposa, Souza prova que as personagens estavam condicionadas ao homem da família, mas cada uma representava uma parte do “sagrado feminino”, como se Úrsula, Cornélia e Conceição, juntas, fossem a mulher primordial, tripartida, tal como Pai, Filho e Espírito Santo. Por esse viés, Júlio não poderia, realmente, ter matado apenas a mãe ou uma irmã, pois cada uma carregava uma parte da essência que inexistia na outra, mas que a completava. Sacrificar uma era sacrificar todas.

Os críticos da peça irão ressaltar a capacidade da escritora em trazer para a contextura as sugestões dos diferentes complexos, sobretudo as questões edípicas. A pulsão sexual, presente na personagem Cornélia, é simplesmente maravilhosa. O gozo que parece estar para acontecer a qualquer instante é pressentido pela matriarca e por ela precisa ser inibido a qualquer custo. Para a mãe, Cornélia é uma histérica que possui ataques de ausência. Sua beleza, sua sexualidade franca e expansiva precisa ser contida. Tal como Dalila que para subjugar Sansão precisa cortar os seus cabelos, Úrsula em um momento de ciúmes da rival, faz o mesmo, na bela cena do quarto quadro do primeiro ato. A sexualidade feminina recalcada, reprimida por valores morais, pela religião, pela rivalidade entre mãe e filha, manifesta-se como sintoma da histeria e da esquizofrenia. A modernidade da cena reside não apenas nos aspectos dos planos cênicos, mas no fato do tema ser levado ao palco não pela óptica de um escritor como Nelson Rodrigues, mas pela perspectiva de uma mulher autora, que tira partido dos corpos, das sensações, do conhecimento gestual que é fundamental na construção das cenas.

3 Comentários finais

Encerramos este percurso pela fortuna crítica da peça *No fundo do poço*, de Helena Silveira, com a certeza de que este drama merece ser recuperado em novos estudos acadêmicos e desejamos, quiçá, que a peça receba nova montagem.

A pesquisa apresentada não pretendeu esgotar as fontes existentes, mas aponta para a necessidade da revisão da história da dramaturgia brasileira, sobretudo a produzida por mulheres. Como pode uma peça que inaugurou o Teatro Cultura Artística; que foi uma iniciativa do Teatro Popular de Arte; que teve por elenco nomes da altura de Maria Della Costa, Itália Fausta, Graça Melo e Lídia Vani; que recebeu laudos elogios de escritores como Oswald de Andrade, Lygia Fagundes Telles, Menotti Del Picchia, isso sem

citar os nomes dos críticos coevos aqui mencionados; como pode esta peça não ser mencionada com a devida atenção por estudiosos do teatro como Sábato Magaldi, João Roberto Faria e J. Guinsburg? Como pode não aparecer inclusive em livros especializados que buscam recuperar nomes femininos da dramaturgia do século XX, como os de Elza Vincenzo, Luiza Barreto Leite e Ana Lúcia Vieira de Andrade? Por vezes, nesses compêndios que buscam determinar os cânones, aparece apenas o título, o nome da autora e o ano em listas de peças que recuperam trabalhos da atriz Maria Della Costa. Muitas são as dificuldades para recuperar os textos críticos, as peças, contudo, muitos outros nomes carecem de ser lembrados na história da dramaturgia brasileira.

Referências

ANDRADE, A. L. V. de; EDELWEISS, A. M. B. C. (org.). *A mulher e o teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008.

ANDRADE, M. de. Carta a Maria Jacinta. In: JACINTA, M. *Convite à vida*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1969.

ANDRADE, O. de. Crime sem castigo. In: *FOLHA DA MANHÃ*, São Paulo, ed. 7574-7578, 11, 12, 14, 15 e 16 de dez. 1948, p. 1 e 4 (Segundo Caderno).

ANDRADE, O. Telefonema. O Poço. In: *CORREIO DA MANHÃ*, Rio de Janeiro, ed. 17257, 21 de jun. de 1949, p. 2.

ANDRADE, O. 3 linhas e 4 verdades. In: *FOLHA DA MANHÃ*, São Paulo, ed. 7965, 19 de mar. 1950, p. 7.

BAIRÃO, R. “O Poço, literatura antes de mais nada”. In: *JORNAL DE NOTÍCIAS*, São Paulo, ed. 1184, 5 de mar. 1950, p. 1-2 (Segundo Caderno).

BRITO, M. da S. O homem do caos – a propósito de *No fundo do poço*. In: *JORNAL DE NOTÍCIAS*, São Paulo, ed. 1202, 26 de mar. 1950, p. 1 (Segundo Caderno).

COSTA, M. C. C. A censura de *O Poço*: mediação entre a realidade e o simbólico. *Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v.34, n.1, p. 149-167, jan./jun. 2011.

COSTA, M. C. C. *O fundo do poço* e as motivações da censura. *Revista ECA*, XVI, jan./jun. de 2011.

CUNHA, F. Teatro, história e amor. In: *A MANHÃ*, Rio de Janeiro, ed. 2732, 24 de jun. de 1950, p. 4.

DANTAS, N. Muito bem, Helena Silveira! In: *CORREIO DA MANHÃ*, Rio de Janeiro, ed. 17376, 8 de nov. de 1949, p. 19.

FARIA, J. R. (dir.). *História do Teatro Brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: SESC; Perspectiva, 2013. Volume 2.

FLY (possível pseudônimo de Vicente Ragogetti). O que há com o seu poço?. In: *IL MOSCONE; MOSCARDO*: Semanário forte de críticas levianas, São Paulo, ed. 1508, 18 de mar. de 1950, p. 4.

JORGE FILHO, J. I. P. *O poço*, de Helena Silveira. In: JORGE FILHO, J. I. P. *Dramaturgos e jornalistas: influência da prática jornalística na dramaturgia no Brasil de meados do século XX, a partir de prontuários de censura do Arquivo Miroel Silveira*. 2013. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, p. 71-95.

LEITE, L. B. *A mulher no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Espetáculo, 1965.

MAGALDI, S. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.

MAGALDI, S; VARGAS, M. T. *Cem anos de teatro em São Paulo: 1875-1974*. São Paulo: Senac, 2000, p. 248.

NOSSOS autores através da crítica: dramaturgia feminina. São Paulo: Museu Lasar Segall; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1997.

PACHECO, J. Teatro: O Fundo do poço. In: *JORNAL DE NOTÍCIAS*, São Paulo, ed. 1197, 21 de mar. 1950, p. 5.

PICCHIA, M. del. O fundo do poço. In *FOLHA DA MANHÃ*, São Paulo, ed. 7971, 26 de mar. 1950, p. 14 (Primeiro Caderno).

QUEIROZ, D. S. Uma estreia. In: *FOLHA DA MANHÃ*, São Paulo, ed. 7965, 19 de mar. 1950, p. 16.

SILVA, P. P. *Jornalismo, telenovela e cultura na coluna “Helena Silveira vê TV (1970-1984)”*. 2015. Dissertação (Mestrado em Filosofia – Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SILVEIRA, C. Teatro. In: *REVISTA DA SEMANA*, Rio de Janeiro, ed. 13, 1 de abr. 1950, p. 12.

SILVEIRA, C. Uma peça que faz barulho. In: *REVISTA DA SEMANA*, Rio de Janeiro, ed. 15, 15 de abr. 1950, p. 17-21 e p. 48-49.

SILVEIRA, H. *No fundo do poço*. (Colaboração de Jamil Almansur Haddad). São Paulo: Martins Editora, 1950.

SILVEIRA, H. Helena Silveira fala de sua peça de estreia e da queixa-crime que lhe está sendo movida. In: *FOLHA DA MANHÃ*, São Paulo, ed. 7977, 2 de abr. de 1950, p. 15.

SILVEIRA, H. Entrevista. In: MAGNO, P. C. (P. C. M.). Um processo no meio dos aplausos: Helena Silveira fala-nos sobre a sua peça “No fundo do Poço”. In: *CORREIO DA MANHÃ*, Rio de Janeiro, ed. 17515, 22 de abr. 1950, p. 9 (Primeira Seção).

SOUZA, M. C. de. *A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil*. Rio de Janeiro: Bacantes, 2001.

TELLES, L. F. O Poço. In: *LETRAS E ARTES: Suplemento de A Manhã*, Rio de Janeiro, ed. 153, 5 de fev. 1950, p. 2 e 12.

VIEIRA, J. G. O Poço. In: *JORNAL DE NOTÍCIAS*, São Paulo, ed. 1190, 12 de mar. 1950, p. 1-2 (Segundo Caderno).

VINCENZO, E. C. de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 2019.



A cena disputada: O teatro como ferramenta diplomática nas turnês de *Porgy and Bess* e da Ópera de Pequim no Brasil¹

Disputed Stages: Theatre as a Diplomatic Tool in the Performances of Porgy and Bess and The Peking Opera in Brazil

Esther Marinho Santana

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo/ Brasil

esther.mrst@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1370-6304>

Resumo: A partir das perspectivas dos estudos globais do teatro, este artigo propõe uma análise da cena teatral brasileira cinquentista em uma “história compartilhada” (LEONHARDT, 2021). No transcorrer dos anos de impermeabilidades da Guerra Fria, turnês teatrais inauguraram vias de trânsito mundo afora graças a redes tecidas por instituições, empresários, críticos e espectadores de diferentes países. O exame da recepção do musical estadunidense *Porgy and Bess* e do espetáculo da Ópera de Pequim, encenados no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1955 e 1956, respectivamente, revela que as apresentações veicularam mensagens diplomáticas de notável relevância. No primeiro caso, *Porgy and Bess* exportava a imagem de um Estados Unidos racialmente democrático e produtor de mais do que meros itens tecnológicos de consumo capitalista. No segundo, a Ópera de Pequim, vinda da recém-fundada República Popular da China, interpretava uma identidade imaginada (LEI, 2006; MELLO, 2022), através da qual buscava reconhecimento e validação. Disputadas, as plateias brasileiras acabaram também por se nutrir de tal dinâmica e, assim, pluralizavam-se.

Palavras-chave: Teatro no Brasil; *Porgy and Bess*; Ópera de Pequim; Mobilidade artística; Guerra Fria.

Abstract: Borrowing from the lenses of global theatre studies, this article analyzes the 1950s Brazilian stages in a “shared history” (LEONHARDT, 2021). In the impermeable years of the Cold War, theatrical tours inaugurated paths of transit around the world through networks interwoven by institutions, impresarios, critics, and spectators from different countries. By examining the reception of the American musical *Porgy and Bess*, and the Peking Opera presentations staged in Rio de Janeiro and São Paulo in 1955 and 1956,

¹ Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (Processo 2021/08668-7).

respectively, I argue that both shows conveyed diplomatic messages of pivotal relevance. In the first case, *Porgy and Bess* exported the image of a United States of America that was racially democratic, and capable of producing more than mere technological items for capitalist consumerism. In the second one, Peking Opera performed an imagined identity (LEI, 2006; MELLO, 2022) through which the recently founded People's Republic of China sought recognition and validation. Highly disputed, the Brazilian audiences ended up benefiting from this dynamic and becoming more plural.

Keywords: Theatre in Brazil; *Porgy and Bess*; Peking Opera; Artistic Mobility; Cold War.

1 Introdução

Em 1955 e 1956, as plateias do Rio de Janeiro e de São Paulo receberam duas das mais excepcionais atrações estrangeiras vistas naqueles palcos, até então majoritariamente visitados por artistas europeus: o musical estadunidense *Porgy and Bess*, de DuBose Heyward, George Gershwin e Ira Gershwin, dirigido por Robert Breen; e o espetáculo da Ópera de Pequim, apresentado pela Trupe Artística da China (中国艺术团 – *Zhongguo yishu tuan*), sob a direção de Chu Tunan². Ancoradas em tradições e códigos bastante distintos, as sessões dificilmente pareceriam aproximáveis. No entanto, de modos similares, ilustravam o uso das turnês teatrais como zonas de trânsito e contato em meio às tantas barreiras impostas pela Guerra Fria. A partir das perspectivas dos estudos globais do teatro, este artigo tenta mapear a posição da cena brasileira cinquentista em uma vasta cartografia animada e compartilhada por instituições, empresários, críticos e espectadores de diferentes países.

Conforme observa Nic Leonhardt, “a historiografia global do teatro lida com conexões culturais, entrelaçamentos e encontros”³ (2021, p. 35, minha tradução)⁴, focando-se nas “circulações transnacionais, transregionais e globais de gêneros, instituições, ideias, artistas, administradores e

² Os programas dos espetáculos e diversos artigos jornalísticos do período referem-se ao diretor 楚图南 como Chu Tu Nan ou Tu Chu Nan. Na década de 1950, o sistema *pinyin* ainda não havia sido adotado de modo mais abrangente para a romanização do Mandarim, resultando em grafias instáveis e, não raro, imprecisas dos nomes chineses.

³ No original: “global theatre historiography deals with cultural connections, interweaving and encounters”.

⁴ Todos os trechos em língua estrangeira neste artigo são de minha tradução.

produções teatrais, e na infraestrutura que possibilita estas circulações”⁵ (LEONHARDT, 2021, p. 35). Nos pontos de cruzamento de diversos vetores identificam-se não histórias das artes cênicas inscritas, cada qual, em contextos específicos, mas uma ampla “história compartilhada e interligada”⁶ (LEONHARDT, 2021, p. 44). De que modo, pois, os estudos teatrais no Brasil podem se beneficiar do deslocamento de lentes focadas em conceitos como o nacional e o local em direção a uma ótica de entrecruzamentos transcontinentais?

No território cênico compartilhado pelo Brasil com os Estados Unidos e com a República Popular da China, identificam-se, em um primeiro plano, “comunidades teatrais epistêmicas” (BALME; SZYMANSKI-DÜLL, 2017) decisivas, e, em um segundo, uma complexa mesma rede de mediadores entre as companhias e o seu público. Baseando-se na noção de comunidades epistêmicas, Christopher Balme e Berenika Szymanski-Düll defendem que:

Comunidades epistêmicas referem-se a redes de especialistas que aconselham legisladores e governantes, geralmente em questões de complexidade científica e técnica. Elas possuem um alto grau de organização internacional, comumente assumindo a forma de associações profissionais, congressos, exposições e publicações especiais...

Pode-se dizer que uma comunidade epistêmica dedicada à promoção do teatro como um meio de desenvolvimento cultural tomou uma forma institucional concreta no período do pós-guerra.⁷ (BALME; SZYMANSKI-DÜLL, 2017, p. 10).

No investimento no teatro como um mecanismo de desenvolvimento cultural, interessa-nos a função diplomática das turnês internacionais no

⁵ No original: “transnational, transregional and global circulations of genres, institutions, ideas, performers, theatre managers and productions, as well as on the infrastructures that make such circulations possible”.

⁶ No original: “shared, interlinked history”.

⁷ No original: “Epistemic communities refer to networks of knowledge-based experts who advise policymakers and governments, usually on questions of scientific and technical complexity. They have a high degree of international organization, usually taking the form of professional associations, conferences, expositions, and learned publications [...] It could be argued that an epistemic community devoted to promoting theatre as a medium of cultural development took on concrete institutional form in the postwar period.”

desenrolar da Guerra Fria. Com efeito, se o conflito é compreendido pelas tantas tensões inconciliáveis entre os sistemas capitalista e socialista/comunista, o que podemos depreender de turnês que cruzaram oceanos em uma era de impermeabilidades, por vezes colocando em contato países cujas relações oficiais se encontravam estremecidas, ou que sequer haviam sido estabelecidas? Aqui, convém destacar que tanto *Porgy and Bess* quanto o espetáculo da Ópera de Pequim partilhavam dos mesmos financiadores: o empresário radicado na França, Fernand Lumbroso, e a Empresa Viggiani. Administrado por Dante Viggiani após a morte do pai, Niccola Viggiani, em 1949, o empreendimento, sediado no Brasil, dava continuidade à produção de temporadas locais de artistas europeus de teatro, música e dança após, anos antes, o imigrante italiano ter fundado a Companhia Brasileira de Comédias, ao lado de Oduvaldo Vianna e Viriato Correia. De forma consciente ou não, Lumbroso e a Empresa Viggiani relacionavam-se com diferentes comunidades epistêmicas – uma, em operação nos Estados Unidos capitalistas; e outra, produto dos esforços do Partido Comunista da China para a validação da recém-fundada República Popular. A partir desses entrançamentos, a cena teatral, tão disputada, também se diversificava.

2 *Porgy and Bess*, “um míssil guiado”

Idealizado por George Gershwin, com libreto assinado por Ira Gershwin e DuBose Howard, *Porgy and Bess* estreou em Boston, em 1935, de onde rumou para a Broadway nova-iorquina. Adaptado da peça *Porgy*, derivada de uma novela homônima publicada por Howard em 1925, o espetáculo respondia aos anseios de Gershwin por uma “ópera nativa” (NOONAN, 2012, p. 145) ao mesclar às convenções operísticas europeias elementos de spirituals, jazz e blues, produções dos negros dos Estados Unidos, e ser escrita inteiramente em língua inglesa. Ainda, o enredo se enraizava em solo regional e se passava nos cortiços de Catfish Row, no estado da Carolina do Sul. Ali, Porgy, um homem deficiente e em situação de rua, apaixona-se por Bess e tenta ajudá-la a escapar dos abusos de seu amante, Crown, e de um traficante de drogas, Sportin’ Life.

Criado por brancos, o musical trazia um elenco inteiramente composto por intérpretes negros. Naquele instante, os Estados Unidos viviam a era Jim Crow, articulada após a abolição da escravidão dos povos negros, e pautada em leis e práticas estaduais que, em maior ou menor grau,

institucionalizavam a segregação e a violência racial. Em vigor no sul do país do final dos anos 1870 até meados de 1968, o sistema negava à população negra os direitos de acesso aos mesmos espaços frequentados por brancos, tais quais escolas, bairros habitacionais, hospitais e o transporte público; de participação na vida política nacional; e até mesmo de integridade física, visto que linchamentos, ataques a bomba e assassinatos perpetrados por organizações supremacistas como a Ku Klux Klan não raro seguiam impunes (CHAFE; GAVINS; KOSRSTAD, 2001).

A despeito das objeções de diversos jornalistas e críticos negros ao modo estereotipado, e até mesmo rebaixador, como as personagens do musical eram retratadas em um cenário de pobreza e criminalidade, também se reconheceu certo mérito da produção em conferir dignidade profissional aos seus setenta e cinco artistas – que recebiam treinamento formal, e, em muitos casos, apresentavam-se pela primeira vez em círculos de grande prestígio social, para entusiasmadadas plateias majoritariamente brancas⁸.

Conquistando uma recepção imediata positiva, o espetáculo foi considerado uma obra sem precedentes por sua qualidade *folk* e uma substância tipicamente estadunidense. Isto é, louvavam-se as personagens negras como autenticamente folclóricas, pois seriam “tais como os indígenas, fundamentalmente separadas da cultura e da sociedade *mainstream* brancas”⁹ (NOONAN, 2012, p. 155), e, por conseguinte, confeririam aos moldes operísticos importados um toque popular particular. Nesse sentido, a peça tornava-se menos erudita e mais a expressão de “um ideal democrático, propositalmente acessível para públicos não escolados na ópera [...], [e era] sobre estadunidenses, para estadunidenses, e por estadunidenses simpática e completamente compreendida”¹⁰ (NOONAN, 2012, p. 155). Por fim, distinguia-se também por optar não por um cenário de ares míticos conforme a tradição do gênero, mas pelo cotidiano de uma vizinhança da cidade de

⁸ Sobre a problemática racial do musical, que vai muito além do escopo deste artigo, sugiro o livro de Noonan (2012), aqui citado, e o documentário *Great Performances: Porgy and Bess: An American Voice* (direção de Nigel Noble, 1998).

⁹ No original: “like Native Americans, fundamentally separate from mainstream white culture and society.”

¹⁰ No original: “a democratic ideal, purportedly accessible to audiences unschooled in opera [...] about Americans, for Americans, and by Americans sympathetically and completely understood.”

Charleston, com algo de ordinário, “simplesmente ‘ilustrativo da vida nos Estados Unidos’”¹¹ (NOONAN, 2012, p. 156).

Quase duas décadas após o seu impacto inicial, *Porgy and Bess* se tornaria “um míssil guiado” (CANNING, 2017, p. 25) da Guerra Fria, segundo a qualificação do escritor e correspondente de guerra Ira Wolfert, que o assistiu nos palcos de Moscou. Através dele, uma identidade nacional fabricada para exportação era lançada pelo mundo. Remontado pela *Everyman Opera Company* e dirigido por Robert Breen, o musical percorreu vinte e nove países, em quatro continentes, em uma turnê iniciada em 1952 e concluída em 1956. Dentre os destinos visitados estava o Brasil, onde estreou, em 7 de julho de 1955, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, seguindo para o Teatro Santana, em São Paulo¹². Por certo, tamanho deslocamento não era ocasional, tampouco mero resultado de sucesso junto ao público. Tratava-se de uma das engrenagens da grande maquinaria criada em 1950, no Congresso pela Liberdade da Cultura (*Congress for Cultural Freedom – CCF*).

Fundado em Berlim Ocidental, sob a tutela – apenas revelada em 1966 – da Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos da América / CIA, o CCF era um grupo constituído por profissionais de inteligência, estrategistas, acadêmicos, intelectuais e artistas “cuja dupla tarefa era imunizar o globo contra o contágio do comunismo, e facilitar a passagem, mundo afora, dos interesses estadunidenses para as suas relações exteriores”¹³ (SAUNDERS, 2000, p. 1), por meio da ideia “de que mundo precisava de uma *pax Americana*”¹⁴ (SAUNDERS, 2000, p. 1, grifo da autora).

O ponto nodal das discussões do CCF era o paralelo entre o nazismo e o comunismo como sistemas totalitários [...] Deste paralelismo entre nazismo e comunismo se fixou também o conceito/ adjetivo de totalitarismo para ambos.” (CANCELLI, 2017, p. 24)

¹¹ No original: “simply ‘illustrative of American life’.”

¹² Programa do espetáculo *Porgy and Bess*. Direção de Robert Breen, Teatro Santana, 1956. Pertencente ao acervo da Biblioteca Jenny Klabin Segall.

¹³ No original: “whose double task it was to inoculate the world against the contagion of Communism, and to ease the passage of American foreign policy interests abroad.”

¹⁴ No original: “that the world needed a *pax Americana*.”

Urgia, nessa lógica, que se disseminasse a salvação do perigo totalitário identificado à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – representada, como se poderia deduzir, pelo financiador da empreitada, o capitalismo estadunidense. Malgrado mais orientada para o cenário europeu, a iniciativa logo acabou por se desmembrar em trinta e cinco escritórios, mantidos em vários países. “Na agenda de financiamentos do CCF estavam colóquios, congressos, viagens e ajuda a intelectuais e artistas perseguidos [pelo regime stalinista], além de uma rede internacional de periódicos ...” (CANCELI, 2017, p. 24), dentre os quais figurava a revista *Cadernos Brasileiros* (1959–1970). No deslanchar da Guerra Fria, quiçá tão decisivas quanto ameaças nucleares pelos blocos encabeçados pelos Estados Unidos e pela URSS eram as suas respectivas turnês transoceânicas de música, dança e teatro; financiamentos de congressos e publicações; e intercâmbios de acadêmicos. Ainda que importantes estudos iluminem as relações dessa comunidade epistêmica com o Brasil, tais como as pesquisas de Elizabeth Cancelli (2017) e de Marcelo Ridenti (2022), as suas conexões com os nossos palcos ainda demandam a devida averiguação.

Em seus esforços para avançar os objetivos definidos em 1950, os Estados Unidos, onde o financiamento federal às artes nunca fora expressivo, passaram a impulsionar diversos programas do gênero, quer efetivamente sob os auspícios de órgãos governamentais, quer sob a filantropia de empresas privadas como a Guggenheim Foundation, a Rockefeller Foundation e a Ford Foundation, agraciadas por benesses públicas. Em 1954, o presidente Dwight D. Eisenhower destinou 5 milhões de dólares¹⁵ para o Fundo Emergencial para Assuntos Internacionais (*Emergency Fund for International Affairs*), destinado ao estímulo de apresentações artísticas no exterior:

[Eisenhower] declarou que o dinheiro era para ‘demonstrar a dedicação dos Estados Unidos à paz e ao bem-estar humano [e] contrabalançar a propaganda internacional comunista de que os Estados Unidos não tinham cultura e que a sua produção industrial é voltada para a guerra’. Um grande beneficiário do chamado ‘Fundo

¹⁵ Em valores atuais, o orçamento seria de mais de 55 milhões de dólares. Disponível em: <<https://www.usinflationcalculator.com/>>, Acesso em: 20 out. 2022.

Emergencial’ era a turnê de *Porgy and Bess*.¹⁶ (CANNING, 2017, p. 29–30)

Para a administração Eisenhower, *Porgy and Bess* poderia também, já de saída, “contradizer acusações soviéticas de que a democracia estadunidense negava direitos e oportunidades iguais aos seus cidadãos afro-estadunidenses”¹⁷ (NOONAN, 2012, p. 187). Embora, a princípio, algumas autoridades do Departamento de Estado tenham resistido à ideia de exportar uma peça que retratava uma comunidade negra desvalida, enfim consideraram que, no *revival*, as mazelas do universo diegético de Catfish Row poderiam adquirir a faceta de um passado já superado. Nessa perspectiva, para as plateias estrangeiras a realidade dos cidadãos negros do país pareceria muito mais similar à dos intérpretes, artistas qualificados que viajavam pelo mundo com estrutura e conforto para encantar as plateias¹⁸.

No notável apoio a um musical caracteristicamente seu, apresentado por negros, os Estados Unidos veiculavam a imagem de um país de liberdades e oportunidades não apenas para as classes médias e altas brancas, mas para todos, capaz de produzir mais do que apenas itens de consumo como automóveis, geladeiras e televisões. O espetáculo logrou até mesmo atravessar a Cortina de Ferro e ser encenado na Rússia, Polônia e Checoslováquia, onde foi visto pelos anfitriões soviéticos como uma boa oportunidade para que se mostrassem tolerantes à presença estadunidense, diante de quem, não sem um toque de provocação, mostravam-se como os herdeiros de uma vasta tradição artística consagrada com nomes como os de Constantin Stanislavski e o Ballet Bolshoi, em uma sociedade sem privilégios de classes. Em uma disputa onde a diplomacia cultural tomava

¹⁶ No original: “[Eisenhower] declared the money was ‘to demonstrate the dedication of the United States to peace and human well-being [and] to offset worldwide Communist propaganda that the United States has no culture and that its industrial production is oriented toward war’. A chief beneficiary of the so-called ‘Emergency Fund’ was the Porgy and Bess tour.”

¹⁷ No original: “counter Soviet charges that American democracy denied equal rights and opportunities to its African American citizens”.

¹⁸ Evidentemente, não era assim. Os movimentos contra a opressão dos negros só passariam a atingir resultados mais expressivos no final da década seguinte. Ademais, conforme atesta o movimento *Black Lives Matter* nos dias atuais, a sociedade estadunidense é ainda tragada pelo racismo.

a forma dos campos de batalha e artistas eram alistados como espécies de soldados, *Porgy and Bess* tornava-se estratégico sobretudo no continente americano, onde a Revolução Cubana se desenrolava. Deste modo,

Eisenhower citara o espetáculo como uma evidência da eficácia do trabalho cultural para avançar os objetivos estadunidenses. Suas sessões na América Latina, África e Oriente Médio foram financiados pelo governo dos EUA, e o fato de que essas áreas do mundo tivessem a maioria dos países não-aliados e dos países não-brancos não era mera coincidência.¹⁹ (CANNING, 2017, p. 30)

O apoio governamental pode ser verificado nas sessões brasileiras: nos panfletos do espetáculo, o programa federal estadunidense de intercâmbio artístico é creditado, em conjunto com a mediação de Fernand Lumbroso, e a produção da Empresa Viggiani. Em sua autobiografia, Lumbroso (1991, p. 94) comenta a sua vinda ao Rio de Janeiro, em 1955, após a temporada francesa do musical, como parte da organização de “quatro meses de turnê subvencionada pelo governo dos Estados Unidos e a ANTA [Academia de Teatro Nacional Americana/ *American National Theatre Academy*]”²⁰. O suporte estadunidense possivelmente explica, que seja dito de passagem, a doação de entradas para estudantes pela Empresa Viggiani (VIGGIANI..., 1955, p. 3), uma interessante manobra para garantir maior acesso à obra no Municipal, onde os ingressos para atrações estrangeiras tinham, via de regra, preços notoriamente altos.

A fortuna crítica brasileira revela uma recepção não apenas elogiosa às qualidades estéticas e técnicas da produção, como também indicativa do êxito dos planos do Congresso pela Liberdade da Cultura. *Porgy and Bess* foi, assim, reconhecida como uma realização artística tão admirável quanto óperas europeias tantas vezes já apresentadas no país, diferenciada por seu charme representativo estadunidense. Mais importante, a questão da intolerância racial foi interpretada num prisma conciliatório.

¹⁹ No original: “Eisenhower had cited the production as evidence of the efficacy of cultural work for furthering the US goals. Its Latin American, African, and Middle Eastern legs were all funded by the US government. That these areas of the world contained the majority of non-aligned and non-white countries was no coincidence”.

²⁰ No original: “quatre mois de tournée subventionnée par le gouvernement des Etats-Unis et l’A.N.T.A”.

Antes mesmo da estreia, o *Jornal do Brasil* já anunciava que o musical era “uma ópera popular [...] [que] explora um assunto de ambiente nacional, calcado numa produção teatral norte-americana sobre negros de Charleston, na Carolina do Sul” (PORGY..., 1955b, p. 10). De acordo com o *Correio da Manhã*, o espetáculo a ser encenado era uma “obra de confraternização social” (PORGY..., 1955a, p.13), que teria aberto caminho “para uma maior compreensão entre pretos e brancos, justamente em um país onde os preconceitos raciais ainda existem. Por este aspecto, como sobretudo pelo artístico, [...] consagrou-se como obra tipicamente americana” (PORGY..., 1955a, p. 13). Diante da produção, Renzo Massarani (1955, p. 8) qualificou-a como excepcional, e uma “etapa importante na nascente arte dos Estados Unidos”, que refletia “a própria alma do folclore afro-americano [...] [na] dramática e desesperada aventura dos seus heróis pretos”. Para Eurico Nogueira França, Gershwin era “o músico nacional por excelência dos Estados Unidos, aquele a quem se considera em todo mundo, um representante típico da música norte-americana”, dono de um talento excepcional (FRANÇA, 1955, p. 13). Tomando como sua matéria de criação a Carolina do Sul negra, ele teria retratado “um território que se separa dos brancos pela linha de cor, hoje já algo diluída, a caminho de extinguir-se” (FRANÇA, 1955, p. 13). Segundo o crítico, os trunfos raciais do musical seriam tão inquestionáveis que “nenhuma obra, como *Porgy and Bess* [...] terá beneficiado mais a essa causa da fraternização social de brancos e negros” (FRANÇA, 1955, p. 13).

O *Correio Paulistano* afinava-se no mesmo tom, defendendo que ao público brasileiro era dada a oportunidade de ver “uma amostra da vida do negro americano [...] sem qualquer traço de propaganda” (VILLAREAL, 1955, p. 6), tão autêntica e tocante que até as plateias da Iugoslávia sob o regime socialista teriam afirmado que “somente um povo psicologicamente maduro poderia ter levado isto ao palco” (VILLAREAL, 1955, p. 6). Ainda, grande parte dos espectadores da Europa ocidental, “que nunca haviam tido oportunidade de entrar em contato com negros norte-americanos, ficaram estupefatos em ver que os quadros pintados pelos russos eram completamente falsos”, uma vez que “não só os artistas eram pessoas bem-educadas e detentoras de graus universitários e escolas de música, mas mostraram seu interesse pessoal atuando como embaixadores em cada país que visitavam” (VILLAREAL, 1955, p. 6). Logo,

os artistas de ‘Porgy and Bess’ criaram novas perspectivas para os povos europeus, sensíveis às notícias espalhadas quanto à discriminação racial e exploração. Essas pessoas tiveram novas impressões através de contato direto com os atores, por trás dos bastidores. (VILLAREAL, 1955, p. 6)

Selando a diplomacia exitosa da turnê, a Embaixada dos Estados Unidos da América no Rio de Janeiro oferecia uma festa para o elenco, com convites às elites fluminenses (AO CORRER..., 1955, p. 3). Devidamente reconhecidos no Brasil e em diversos outros países, portanto, como igualitários e criadores de arte de qualidade, os estadunidenses financiariam outras turnês nos anos subsequentes – como a visita aos palcos cariocas e paulistanos, em 1961, do Theatre Guild, com um elenco estelar e um repertório composto por Tennessee Williams, Thornton Wilder e William Gibson, “ilustrativo do espírito estadunidense” (1961)²¹. Se os seus espetáculos não encontravam maiores entraves durante as excursões, não se pode afirmar o mesmo sobre outras trupes viajantes, que tiveram as suas entradas proibidas em determinados destinos, tal qual quase ocorreu com a Trupe Artística da China no ano seguinte da vinda de *Porgy and Bess*.

3 A Ópera de Pequim, a performance de uma identidade imaginada

Em 1956, diversos periódicos brasileiros anunciavam com furor a chegada da principal atração do Segundo Festival Internacional de Artes Dramáticas (*Deuxième Festival International d’Art Dramatique*) de Paris: uma companhia da Ópera de Pequim. Levados para a Europa por Lumbroso, os artistas se apresentariam nos Teatros Municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo sob os auspícios da Empresa Viggiani, que repetia a parceria firmada em torno do espetáculo *Porgy and Bess*. Desta vez, a rede de financiadores e mediadores não mais envolvia instituições estadunidenses, mas incluía a Agência Literária e Artística Parisiense (*Agence Littéraire et Artistique Parisienne – ALAP*), criada pelos escritores e jornalistas Georges Soria e Louis Aragon, bem como o Ministério das Relações Exteriores da República Popular da China – que não aparece creditado em nenhum dos programas dos espetáculos, tampouco nos registros brasileiros

²¹ Programa de divulgação internacional da turnê *The Theatre Guild American Repertory Company*, 1961, pertencente ao Acervo da Biblioteca Jenny Klabin Segall.

contemporâneos. Naquele contexto, a França exibia o seu papel decisivo como não apenas uma espécie de bússola estética, mas, especialmente, de ponte transcontinental.

Carente de uma posição relevante nas diásporas chinesas para as Américas ao longo do século XIX e na primeira metade do XX, o Brasil pouco conhecia de suas manifestações artísticas, e, em um primeiro momento, os jornais não celebravam ao certo a oportunidade singular de verem encenadas obras da Ópera de Pequim em nossos palcos profissionais. Cativava-os, efetivamente, a perspectiva da apresentação do sucesso que, segundo o *Jornal do Brasil*, acabara de tomar de assalto as plateias francesas e fizera quase 50.000 espectadores aplaudirem “delirantemente os atores, bailarinos e cantores orientais” (TEATRO..., 1956, p. 10). A postura era coerente, afinal, com a prática corrente desde os tempos imperiais de formação dos juízos estéticos a partir dos parâmetros europeus, visto que a “Europa em geral e a França em particular eram o parâmetro para as artes e a cultura erudita no Brasil” (TORRES; VIEIRA, 2012, p. 389).

Pouco antes do desembarque, todavia, os artistas tiveram a sua entrada proibida pelo Itamaraty, acusados de serem espíões a serviço de uma agenda comunista. Conforme noticiou o *Última Hora*, os vistos dos visitantes teriam sido negados após a polícia ter descoberto “um plano de propaganda subversiva no interior do Estado de São Paulo, que deveria ser lançado quando da chegada ao Brasil do conjunto chinês” (O ITAMARATI..., 1956, p. 5), jamais propriamente explicado pelas autoridades, e resumido à lógica de que “qualquer conjunto, embaixada [...] oriundo dos países comunistas têm como finalidade principal difundir a propaganda do regime soviético” (A POLÍCIA..., 1956, p. 6), causando insurgências por onde passasse.

O jornal conferiu grande repercussão ao assunto, organizando até mesmo uma enquete para inquirir a intelectualidade coetânea sobre a questão (CONCEDIDO..., 1956, p. 5). Após indivíduos como Gondim da Fonseca, Aníbal Machado, Raimundo Magalhães Júnior, Violeta Netto Coelho de Freitas e Augusto Frederico Schmidt apoiarem publicamente a trupe, e um financiador de renome como a Empresa Viggiani destacar que não apenas as origens da teatralidade a ser apresentada eram muito anteriores à fundação do país governado pelo Partido Comunista, como também que o grupo havia sido um arrasa-quarteirões na França, os vistos foram enfim

concedidos. Diante da polêmica, Rubem Braga comparou os tratamentos distintos conferidos ao elenco de *Porgy and Bess* e ao grupo chinês:

Propaganda comunista do governo chinês? Vamos devagar. Propaganda da China é; e, com toda certeza, subvencionada pelo governo chinês, que é sabidamente comunista. Um conjunto desses, de mais de 90 pessoas, não poderia atravessar os mares contando apenas com a renda dos espetáculos. Subvencionados pelos respectivos governos são hoje todos os grandes conjuntos artísticos que excursionam [...] Os negros de *Porgy and Bess* correm o mundo todo subvencionados pelo Departamento de Estado [dos EUA]; nem por isso o governo de Moscou deixou de recebê-los ... (BRAGA, 1956, p. 2)

Ainda, destacou a participação da República da China (Taiwan) na tentativa de interdição através do “pedido à nossa chancelaria que negasse o visto” (BRAGA, 1956, p. 2). De fato, o *Diário de Notícias* informava que “a embaixada do governo da China Nacionalista [...] no Rio distribuiu uma nota à imprensa na qual, em resumo, acusa o conjunto da Ópera de Pequim de ser um instrumento de propaganda política [...] [e] acrescenta que seus espetáculos são soviéticos” (NOTA..., 1956, p. 12).

Naquele instante, a República Popular da China não possuía relações diplomáticas oficiais com a maior parte dos países do mundo capitalista, e só viria a ser oficialmente reconhecida pelas relações exteriores brasileiras em 1974, três anos após assumir o assento até então pertencente à República da China na Organização das Nações Unidas. Estabelecido em 1949 pelo Partido Comunista, liderado por Mao Zedong, após a derrota das forças nacionalistas do Guomindang e a sua consequente fuga para Taiwan, o novo país assumia um projeto paradoxal: se, por um lado, afirmava-se para o globo como uma novíssima sociedade, por outro, apresentava-se como o berço de uma civilização milenar; uma inédita, porém antiga nação; a autêntica e única China, enfim. Nesse âmbito, a Ópera de Pequim era fundamental.

Como aponta Ruru Li, em seus esforços para trazer unidade e harmonia ao sistema recém-fundado, o governo de Mao,

aprovava a ideia de um teatro nacional que servisse, ao lado do *putonghua* [Mandarim], como um meio de unificação do país e de desenvolvimento de uma cultura nacional sob um Estado centralizado. Embora muitos dos “novos trabalhadores literários e artísticos” do

Partido Comunista preferissem o teatro moderno falado, o teatro tradicional cantado e dançado era, em um sentido prático, o teatro para o povo comum [...] Como um compromisso, decidiu-se apostar no teatro nacional popularizando o *Jingju* [a Ópera de Pequim] pela China ...²² (LI, 2010, p. 8)

Não à toa, privilegiava-se o teatro tradicional identificado à capital política, Beijing (ou Pequim). Na longa tradição teatral chinesa, as artes performáticas, ou 戏曲 (*xiqu*), são uma complexa mistura de falas declamadas e cantadas, com pantomimas, danças, acrobacias, e acompanhamento de instrumentos como *erhus*, pipas e címbalos, sem necessário privilégio de um ou outro elemento. Ao longo dos séculos, mais de trezentos tipos de 戏曲 foram se desenvolvendo em diferentes regiões, dentre eles, o 京剧 (*Jingju*) – comumente chamado no ocidente de Ópera de Pequim, em uma designação que tenta dar conta do aspecto musical de sua teatralidade ao remetê-lo às óperas europeias, com as quais, porém, o gênero não possui qualquer relação. Arelado à Beijing, o 京剧 se originou no final do século XVIII, durante a Dinastia Qing (1636–1912), a partir de convenções e elementos de teatros tradicionais variados, levados para a cidade por grupos de diferentes regiões, que serviram de inspiração para as trupes em atividade no entorno. Nas décadas subsequentes, as suas próprias especificidades se consolidaram através desse rico amálgama, e, então, a arte passou a adquirir relevância cada vez mais incontestável tanto nas ruas quanto na corte, onde contou com o notório apoio da imperatriz Cixi.

Quando, em 1912, o regime imperial ruiu após a abdicação forçada do imperador Pu Yi, iniciou-se o governo republicano do Guomindang, imerso em intensos debates sobre os novos rumos a serem trilhados pela cultura do país. No campo teatral, em meio à querela sobre a absorção do teatro realista vindo do ocidente ou o investimento nas tradições, o teatro de Beijing assumiu um valor especial para os Nacionalistas, que o viam como o gênero representativo dos palcos chineses, comumente

²² No original: “approved the idea of a national theatre to serve alongside *putonghua* [Mandarin] as one means of unifying the country and developing a national culture under a centralized state. Although most of the ‘new literary and artistic workers’ in the Communist Party favoured modern spoken drama, the traditional song-dance theatre was, in a real sense, the theatre for ordinary people [...] As a compromise, it was decided to pursue the national theatre by popularizing *jingju* across China...”.

chamando-o de 国剧 (*guoju*), ou seja, teatro nacional. Segundo observa Josh Stenberg (2022, p. 364), o gênero foi “um pilar central na diplomacia cultural chinesa no período republicano (1912–1949)”²³, como exemplifica “a estrondosa turnê de Mei Lanfang para os Estados Unidos, em 1930, e para a União Soviética, em 1935, [que] fundara o precedente para que o gênero literalmente operasse como uma representação da cultura chinesa para as elites culturais globais”²⁴ (STENBERG, 2022, p. 365).

A bem da verdade, conforme explica Daphne Pi-Wei Lei (2006), os 戏曲 já possuíam a função de “símbolos de chinesidade”, oferecendo a imagem cristalizada de uma identidade chinesa pura e permanente, demandada tanto nas várias crises internas ocorridas ao longo da turbulenta história do território, quanto nas ondas de imigração chinesa, uma vez que

[...] Culturas mudam, mas símbolos não. Símbolos oferecem uma eternidade imaginária para a cultura, que é essencial para uma *performance da identidade*. É o vislumbre de uma estabilidade esperançosa que torna a ‘identidade’ possível.

A ópera chinesa [...] é um símbolo que oferece esperança para que se imagine a identidade chinesa.²⁵ (LEI, 2006, p. 1, grifo meu)

Logo, quando à China interessava se representar como única, harmônica e, sobretudo, autêntica, os teatros tradicionais tornavam-se meios para a *mise-en-scène* de uma identidade estável, rápida e facilmente reconhecível, como se tal performance tivesse “o poder mágico de conjurar

²³ No original: “was a central plank of Chinese cultural diplomacy from the Republican period (1912–1949)”. O período termina justamente com a derrota e fuga do Guomindang, que viabiliza a fundação da República Popular da China.

²⁴ No original: “Mei Lanfang’s successful tour of the United States in 1930 and of USSR in 1935 had already set a precedent for the genre to literally act as a representative of Chinese culture vis-à-vis the global cultural elites”.

Especialista em papéis femininos, Mei Lanfang foi o mais estelar dos intérpretes do teatro tradicional chinês no século XX. Em sua passagem pelos palcos de Moscou, o artista foi visto por Bertolt Brecht e serviu de inspiração para a elaboração do conceito do “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt*), apresentado no texto de 1936, “Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa”.

²⁵ No original: “[...] Cultures change, but tokens seemingly don’t; tokens offer an imaginary eternity for the culture, which is essential for identity performance. It is the slightest glimpse of hopeful stability that makes ‘identity’ possible. Chinese opera [...] is a token that offers hope of imagining a Chinese identity”.

a chinesidade mais essencial e rarefeita para os chineses e os não chineses, dentro da China e fora dela, no passado e no presente”²⁶ (LEI, 2006, p. 1). Tal ideia é ecoada por Cecília Mello, para quem as óperas “funcionam como alegorias – não da nação chinesa como uma comunidade imaginada, mas de uma civilização imaginada”²⁷ (2022, p. 26). Aqui, Mello retoma a noção de Benedict Anderson (2008) de “comunidades imaginadas”, segundo a qual nações seriam construídas – ou imaginadas – a partir da produção de uma afinidade cultural, política, social e linguística capaz de gerar um senso de comunhão e camaradagem entre sujeitos e grupos não raro altamente distintos. Com efeito, o primeiro filme alegadamente produzido na China, em 1904, *A conquista da montanha Jun* (定军山 – *dingjun shan*), mostrava trechos da Ópera de Pequim encenados pelo astro do gênero, Tan Xinpei, em uma perfeita ilustração de “como o cinema, uma arte e uma tecnologia importadas naquele tempo, tentou se tornar mais chinês ao incorporar a ópera”²⁸ (MELLO, 2022, p. 155).

Compreensivelmente, portanto, o 京剧 era um componente elementar também da diplomacia da República Popular²⁹. O fato da Trupe Artística da China jamais ter sido referenciada por seu real nome pelos periódicos brasileiros, mas meramente por Ópera de Pequim, isto é, a própria teatralidade encenada, assinala não uma mera questão de nomeação imprecisa, mas a vitória de uma disputa pela hegemonia do gênero. No transcorrer do século XX, a tradição foi chamada de ao menos seis maneiras diferentes (GUY, 1995), e, naquele momento, era imperativo que o Partido Comunista a difundisse identificada à Beijing/ Pequim. Ademais, nos programas dos espetáculos a atração recebeu o subtítulo “Teatro Clássico

²⁶ No original: “magical power that can conjure up the most essential and rarefied Chineseness for both Chinese and non-Chinese, whether in China or abroad, in the past and in the present”.

²⁷ No original: “function as allegories – not of the Chinese nation as an ‘imagined community’, but an ‘imagined civilization’”.

²⁸ No original: “how cinema, an imported art/technology at the time, tried to become more Chinese by incorporating the opera”.

²⁹ É preciso que se tenha em mente que a Revolução Cultural só aconteceria a partir de 1966. Nela, a maior parte do repertório das óperas tradicionais seria considerada o reflexo de uma China elitista e excludente, e estaria banida até o fim da década de 1970 em favor das 样板戏 (*yangbanxi*), as óperas revolucionárias, ou óperas modelo.

da China”³⁰, sugerindo que, numa longa tradição teatral com centenas de manifestações, aquele era o teatro clássico do país, e pertencia à sede do governo de Mao Zedong. Como Rubem Braga percebera, o intuito da companhia estava longe de ser a instauração de uma insurreição comunista pelo mundo, mas era verdadeiramente a divulgação e a consolidação da nova China, a ser reconhecida, respeitada e validada.

Se as fontes brasileiras não citavam o apoio da República Popular, quer por desconhecimento, quer pela consideração de que fosse politicamente sensível, materiais chineses revelam uma estrutura semelhante a uma comunidade epistêmica, diretamente relacionada ao premiê e ministro das relações exteriores, Zhou Enlai. De acordo com Zuo Xiaoyuan (2020), o diretor da companhia, Chu Tunan, presidia a associação cultural 中国对外文化协会 (*Zhongguo wai wenhua xiehui*), fundada em 1954 para coordenar intercâmbios estrangeiros, sob a supervisão do Partido Comunista. Ao encabeçar a vinda da Trupe Artística da China para o Brasil, almejava-se “deixar que os brasileiros compreendessem a China, e [por extensão] entendessem a causa revolucionária do povo chinês”³¹ (ZUO, 2020, p. 76). Para a viagem, que, além do nosso cenário, incluía também o Chile, o Uruguai e a Argentina, o repertório do grupo contou com o apoio de Zhou: “A companhia se apresentou pela primeira vez em quatro países da América do Sul, e Zhou Enlai revisou pessoalmente o programa das sessões”³² (ZUO, 2020, p. 77), composto por uma mistura de obras canônicas do 京剧 com números de canto e dança populares.

Alternadas em diferentes noites, os espectadores do Rio de Janeiro e de São Paulo puderam ver em sua totalidade, ou, em certos casos em cenas selecionadas, *O adeus da favorita* (霸王别姬 – *bawang bie ji*), *Os três encontros* (三岔口 – *san chakou*), *O bracelete de jade* (拾玉镯 – *shi yu zhuo*), *O rei dos singes* e *Tumulto no reino dos céus* (闹天宫 – *nao tiangong*), e *A fortaleza de Yen-Ten-Chan* (雁荡山 – *yandang shan*). Já a música e as coreografias folclóricas, conquanto não especificadas nos documentos primários, pareciam atender aos princípios de Mao expostos no Fórum

³⁰ Programa do espetáculo *Ópera de Pequim*: Teatro Clássico da China. Direção de Tu Chu Nan, Teatro Municipal de São Paulo, 1956, pertencente ao Núcleo de Acervo e Pesquisa do Complexo Teatro Municipal de São Paulo.

³¹ No original: “让巴西人民了解中国, 理解中国人民的革命事业”.

³² No original: “团首次到南美4国演出, 周恩来总理亲自审查了节目单”.

de Literatura e Artes de Yan'an, em 1942, de disseminação e valorização (普及 – *puji*, 提高 – *tigao*) das produções artísticas dos camponeses e trabalhadores urbanos (MAO, 2002). Nota-se aí a faceta que a República Popular visava encenar para o mundo através da união do teatro tradicional, já estabelecido como o mais potente símbolo da identidade chinesa, com obras populares: a China milenar, numa nova sociedade revolucionária onde as classes oprimidas no curso da história tomavam para si o protagonismo.

A fortuna crítica imediata brasileira demonstra que grande parte dos espectadores se percebeu perplexa diante de um espetáculo cuja língua, sistema musical e códigos lhes eram radicalmente estrangeiros. Para Sábato Magaldi, embora as apresentações fossem o grande acontecimento da temporada, as suas tantas particularidades acabavam por deixar claro que “não podemos assimilar para o nosso palco a linguagem do teatro chinês” (MAGALDI, 1956, p. 5). Em via afim, Paulo Mendonça admitia a sua confusão: “Mas como julgar, como desvendar o mistério daquelas palavras, daqueles gestos, daquelas cores? Que pontos de referência utilizar?” (MENDONÇA, 1956, p. 625), o professor da Escola de Artes Dramáticas indagava, concluindo a sua resenha em total aporia. Também Renzo Massarani, carecendo de ferramentas avaliativas adequadas, dizia ter se sentido, ao final da sessão,

Com a sensação de libertar-me de um pesadelo. Era inevitável. Era a confissão de que este mundo musical, *eco cristalizado e eterno de uma civilização milenária e gloriosíssima*, mas que não é a nossa, constituía – para o europeu contemporâneo – algo de inexoravelmente hermético. Impossível compreender [...] impossível interpretar, impossível penetrar na alma musical e histriônica desta “ópera” cujas profundas significações nada significam para nós... (MASSARANI, 1956, p. 8, grifo meu)

Tais apontamentos se destacam em dois quesitos: por um lado, evidenciam que o desconhecimento da cena altamente semiotizada do 京剧 dificultava a sua apreciação; enquanto, por outro, sugerem que, a despeito disso, a sua metaperformance, ou melhor, a encenação de uma identidade imaginada, foi percebida e acolhida. Neste e em outros registros coetâneos, confundem-se e se fundem as origens da civilização chinesa, sempre descritas como milenares e permanentes, com as da Ópera de Pequim, uma arte de fato muito mais recente. Assim faziam, a título de ilustração,

o próprio título do artigo do *Última Hora*, “Com dois mil anos de vida a Ópera de Pequim reflete a misteriosa alma do povo chinês” (COM ..., 1956, p. 07); e outra matéria veiculada pelo mesmo periódico, segundo a qual, “A mais velha companhia teatral do mundo [...] a da Ópera de Pequim, que tem até 1250 anos... [...] A ‘troupe’ da Ópera de Pequim é essencialmente tradicional e nenhum dos seus ‘ballets’ tem menos de quinhentos anos” (EM PARIS..., 1955, p. 5). Tal equiparação também ressoava nos juízos críticos, como atestam as resenhas de Van Jafa (1956, p. 1), para quem “[a] Ópera de Pequim é um gesto milenar que envolve e tenta aproximar o homem pela única unidade humana possível: a universalidade da arte”; ou de Aldo Cavet:

A Ópera de Pequim, evidentemente apoiada em sua tradição milenar, trouxe do Oriente ao Ocidente uma mensagem de confiança imperecível e imutável da arte de representar, baseada na permanência, na perpetuidade, na inviolabilidade da expressão interpretativa... (CAVET, 1956, p. 7)

A Trupe Artística da China celebrava no Brasil, pois, o sucesso do uso diplomático do 京剧, como já ocorrera na França. Lumbroso recorda que além de ter lotado as sessões parisienses e atraído comentários de diversos intelectuais, a companhia se encontrou, em recepções formais, com “todos os ministros e personalidades políticas da época [...] Foi, para os chineses, uma verdadeira embaixada: um meio de se fazerem reconhecidos pelo mundo ocidental”³³ (LUMBROSO, 1991, p. 96–7). Nessa metaperformance, a China parecia menos um local distante, ameaçadoramente envolto no terror vermelho, e mais o berço daqueles artistas viajantes, perpetuadores de uma identidade vivida há milênios. Na *Para Todos*, o ministro da educação, Clóvis Salgado, classificava os visitantes como “gente paciente e profundamente humana, que alcançou, através dos séculos, uma sedimentação e uma cultura, cuja sabedoria honra a humanidade” (CONJUNTO..., 1956, p. 17).

Na mesma página, um recado de Chu Tunan expressava o desejo de que “a amizade entre o povo chinês e o povo brasileiro se desenvolva continuamente. Desejamos que as relações culturais entre a China e o Brasil

³³ No original: “tous les ministres, les personnalités politiques de l’époque [...] Ce fut pour les Chinois une véritable ambassade: un moyen de se faire reconnaître par le monde occidental”.

se reforcem sem cessar” (CHU-TU-NAN..., 1956, p. 17). Levaria ainda duas décadas para que a República Popular lograsse tomar para si, de modo mais amplo, as relações diplomáticas estabelecidas com a República da China, mas não parece disparatado defender que a turnê de 1955–56 da Ópera de Pequim foi o primeiro passo em tal direção em nosso país, e originou uma série de viagens de jornalistas, escritores e artistas de teatro brasileiros para a China continental.

Zuo destaca que em relatórios de intercâmbio China-Brasil constam trinta e quatro itens relativos a convites para que celebridades culturais brasileiras visitassem o território de dezembro de 1956 a setembro de 1963, onde cumpriam uma agenda idealizada por Zhou Enlai ou seus representantes (ZUO, 2021, p. 77). Em 1960, o *Jornal do Brasil* declarava que “Está em moda visitar a China” (MAURÍCIO, 1960, p. 06), onde, naquele instante, estavam ali excursionando nomes como Raimundo Magalhães Júnior, e o casal Maria Della Costa e Sandro Polloni. Já nos anos 2000, Lygia Fagundes Telles publicou *Passaporte para a China*, uma coletânea de suas colunas enviadas para o *Última Hora* quando de sua visita a Beijing e Shanghai, justamente em 1960 – que incluiu, diga-se brevemente, uma ida a um espetáculo da Ópera de Pequim, que a escritora já conhecia, quiçá graças à 中国艺术团, e que não quis assistir outra vez, “[...] adorei e etecetera e tal, mas não era possível ver mais de uma vez os artistas naqueles encantadores miadinhos por entre os quais eu só entendia a lágrima ou o riso” (TELLES, 2011, p. 72).

4 A cena disputada – e pluralizada

O ano de 1964 marcou no Brasil o início da ditadura implementada após um golpe militar, ao qual se seguiriam, em países próximos, outros regimes autoritários semelhantes, na Argentina, Bolívia, Chile e Uruguai, quando a região sul-americana se aliou política e economicamente aos Estados Unidos, e se distanciou da República Popular da China e de quaisquer sistemas identificados ao bloco socialista. Disputada pelas forças estruturantes da Guerra Fria ao longo do período cinquentista, a cena brasileira passou a ser progressivamente enclausurada, em particular a partir do final da década de 60, quando, conforme colocou Yan Michalski (1979, p.7), nossos palcos foram obscurecidos por “uma longa noite de intolerância”. Centralizadas sob o comando da Polícia Federal, as práticas

censórias para as artes do espetáculo atingiram frontalmente a criação teatral, interditando diversas peças e proibindo a circulação de ideias contrárias ao sistema ultraconservador em vigor.

Nas intrincadas relações do Brasil com comunidades epistêmicas atreladas a interesses dos mais variados – como nos casos de *Porgy and Bess*, a exportação de um país que se afirmava como racialmente democrático, e produtor de não apenas mercadorias tecnológicas; e da Ópera de Pequim, a *mise-en-scène* de uma identidade milenar imaginada – o nosso teatro integrou uma rede estendida por diferentes territórios geográficos, sistemas ideológicos, culturas e línguas. Em uma era de tantas barreiras, turnês teatrais transcontinentais conseguiram trânsito ao fundarem novas rotas de contato, conectando instituições, empresários, animadores da cena, críticos e o público em geral, e proporcionando às plateias espetáculos não somente bastante variados, como até então nunca aqui encenados. Nesse aspecto, a colaboração entre Lumbroso e a Empresa Viggiani permitiu que os espectadores do Rio de Janeiro e de São Paulo vissem temporadas internacionais das mais plurais, abertas às manifestações artísticas de países posicionados em espectros opostos da Guerra Fria.

A proposta de que os palcos brasileiros sejam analisados a partir de uma historiografia mais ampla, não mais restrita aos limites de fronteiras nacionais, mas considerada em suas vias compartilhadas ao redor do globo, revela um extenso campo de estudos a ser iluminado. Se, como mostram Balme e Szymanski-Düll, há uma quantidade razoável de análises sobre o teatro desenvolvido ao longo da Guerra Fria na Europa ocidental, na União Soviética e nos Estados Unidos, outros terrenos para além destes “principais campos de batalha” (BALME; SZYMANSKI-DÜLL 2017, p. 18) clamam por mapeamento e entendimento. Este artigo buscou, assim, contribuir para a inserção da cena brasileira cinquentista em uma cartografia que segue aguardando maiores explorações.

Referências

“PORGY and Bess”, obra de confraternização social. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 55, 19087, p. 13, 17 jun. 1955a. Primeiro Caderno.

“PORGY and Bess”, uma ópera popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 65, n. 145, p. 10, 25 jun. 1955b. Primeiro Caderno.

A POLÍCIA e a Ópera de Pequim. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 1592, p. 6, 29 ago. 1956.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AO CORRER da manhã. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 5, n.1244, p. 3, 12 jul. 1955. Segundo Caderno.

BALME, Christopher B; SZYMANSKI-DÜLL, Berenika. Introduction. In: BALME, Christopher B; SZYMANSKI-DÜLL, Berenika (ed.) *Theatre, Globalization and the Cold War*. Cham, Switzerland: Palgrave MacMillan, 2017. p. 1–22. (Transnational Theatre Histories).

BRAGA, Rubem. Porta fechada. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 27, n.10373, p. 2, 29 ago. 1956. Primeira seção.

CANCELLI, Elizabeth. *O Brasil na Guerra Fria cultural: O pós-guerra em releitura*. São Paulo: Intermeios, 2017.

CANNING, Charlotte M. A Cold War Battleground: Catfish Row versus the Nevsky Prospekt. In: BALME, Christopher B; SZYMANSKI-DÜLL, Berenika (ed.) *Theatre, Globalization and the Cold War*. Cham, Switzerland: Palgrave MacMillan, 2017. p. 25–43. (Transnational Theatre Histories).

CAVET, Aldo. Teatro: A mensagem da Ópera de Pequim. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 1605, p.7, 14 set. 1956. Segundo Caderno.

CHAFE, William H.; GAVINS, Raymond; KORSTAD, Robert (ed). *Remembering Jim Crow: African Americans Tell About Life in the Segregated South*. New York: The New Press, 2001.

CHU-TU-NAN diretor da Ópera de Pequim saúda o povo e os artistas brasileiros. *Para Todos*, Rio de Janeiro e São Paulo, ano 1, n. 10, p.17, 1ª Quinzena de Outubro de 1956.

COM dois mil anos de vida a Ópera de Pequim reflete a misteriosa alma do povo chinês. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 1602, p. 7, 11 set. 1956.

CONCEDIDO o visto para os artistas da Ópera de Pequim. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 1592, p. 5, 29 ago. 1956.

CONJUNTO insuperável! Diz o ministro Clóvis Salgado. *Para Todos*, Rio de Janeiro e São Paulo, ano 1, n. 10, p. 17, 1ª Quinzena de Outubro de 1956.

EM PARIS, a mais velha companhia teatral do mundo. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 1210, p. 5, 1 jun. 1955.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Música: “Porgy and Bess”, de Gershwin, no Teatro Municipal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 55, n. 19105, p. 13, 8 jul. 1955. Primeiro Caderno.

GUY, Nancy A. Peking Opera as “National Opera”: What’s in a Name? *Asian Theatre Journal*, v. 12, n. 1, p. 85–103, Spring 1995.

JABA, Van. O negócio é o seguinte: De Pequim, a Ópera, meus senhores... *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 56, n. 19478, p. 1, 16 set. 1956. Quinto Caderno.

LEI, Daphne Pi-Wei. *Operatic China: Staging Chinese Identity Across the Pacific*. New York: Palgrave MacMillan, 2006.

LEONHARDT, Nic. *Theatre Across Oceans: Mediators of Transatlantic Exchange, 1890–1925*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2021 Edição Kindle.

LI, Ruru. *The Soul of Beijing Opera: Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

LUMBROSO, Fernand. *Mémoires d’un homme de spectacles*. Paris: Lieu Commun, 1991.

MAGALDI, Sábado. O contacto com o teatro chinês. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 5, 13 out. 1956..

MAO, Zedong. Talks at the Yan’an Forum of Literature and Arts. In: FEI, Faye Chunfang (ed.). *Chinese Theories of Theatre and Performance: From Confucius to the Present*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

MASSARANI, Renzo. Música: A Ópera de Pequim. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 66, n. 212, p. 8, 12 set. 1956. Primeiro Caderno.

MASSARANI, Renzo. Música: Porgy and Bess. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 65, n. 158, p. 8, 9 jul. 1955. Primeiro Caderno.

MAURÍCIO, Augusto. Teatro: Artistas nossos na China. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 70, n. 268, p.6, 15 nov. 1960. Caderno B.

MELLO, Cecília. *The Cinema of Jia Zhangke: Realism and Memory in Chinese Film*. London: Bloomsbury, 2022 Edição Kindle.

MENDONÇA, Paulo. Ópera de Pequim. *Revista Anhembi*, São Paulo, v. 24, n. 72, p. 624–5, 1956.

- MICHALSKI, Yan. *Opalco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.
- NOONAN, Ellen. *The Strange Career of Porgy and Bess: Race, Culture, and America's Most Famous Opera*. Chapel Hill: University of South Carolina Press, 2012.
- NOTA da Embaixada da China Nacionalista. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 27, n.10375, p. 12, 31 ago. 1956. Primeira seção.
- O ITAMARATI não concederá o visto para a Ópera de Pequim. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 6, n.1591, p. 5, 28 ago. 1956.
- RIDENTI, Marcelo. *O segredo das senhoras americanas: Intelectuais, internacionalização e financiamento na Guerra Fria cultural*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.
- SAUNDERS, Frances Stonor. *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. New York: The New Press, 2000.
- STENBERG, Josh. Opera Diplomacy: Performers from People's Republic of China on a 1960 Canada Tour. *Pacific Historical Review*, v. 91, n. 3, p. 361–388, 2022.
- TEATRO Clássico Chinês em Paris. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 66, n. 184, p. 10, 09 ago. 1956. Primeiro Caderno.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Passaporte para a China: Crônicas de viagem*. Posfácio de Antonio Dimas. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- TORRES, Walter Lima; VIEIRA, Francisco José. Artistas e companhias dramáticas estrangeiras no Brasil. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do Teatro Brasileiro I: Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, Edições SESCSP, 2012.
- VIGGIANI e os estudantes. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 7, n.1681, p. 3, 8 jul. 1955.
- VILLAREAL, G. Claude. “Porgy and Bess”, amostra de vida do negro americano. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano CII, n. 30452, p. 6, 16 jul. 1955. Primeiro Caderno.
- ZUO, Xiaoyuan. 中国对巴西的文化外交: 实践与挑战. 拉丁美洲研究/*Journal of Latin American Studies*, Beijing, v.. 42, n. 4, p. 73–92, ago. 2020.



Dona Dadi Calungueira: teatro popular da mulher nordestina

Dona Dadi Calungueira: Theater Popular of Northeast Women

Hadoock Ezequiel Araújo de Medeiros

Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Campina Grande, Paraíba/Brasil
popularcordel@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4866-8638>

Naelza de Araújo Wanderley

Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Campina Grande, Paraíba/Brasil
naelzanobrega@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-3622-7317>

Resumo: No decorrer da História, poucas mulheres destacaram-se por sua atuação na sociedade e, especialmente, na Literatura. Quando se trata da dramaturgia, a invisibilidade é ainda maior. No Nordeste brasileiro, por exemplo, fundamentado por uma sociedade patriarcal, as mulheres lavadeiras, romanceiras, cordelistas, violeiras, entre outras, ficaram no anonimato, muitas morreram sem deixar o seu legado. Nesse sentido, nosso trabalho, tem como objetivo, apresentar a dramaturga Dona Dadi, mestre bonequeira, do Teatro de João Redondo, no Rio Grande do Norte. O trabalho é um recorte de uma pesquisa em desenvolvimento em nível de Doutorado. Pretendemos com esse estudo, destacar a importância da sua obra para a dramaturgia feminina, no âmbito da literatura popular. Para isso, nos respaldamos em: Borba Filho (1966), Gomes (2002), Del Priore (2004), Falei (2004), Zolin (2005), Perrot (2007), Zilberman (2008) e Pereira (2010)

Palavras-chave: Dona Dadi; autoria feminina; teatro popular.

Abstract: Throughout history, few women have stood out for their role in society and, especially, in Literature. When it comes to dramaturgy, invisibility is even greater. In the Brazilian Northeast, for example, based on a patriarchal society, washerwomen, romancers, cordelistas, violeiras, among others, remained anonymous, many died without leaving their legacy. In this sense, our work aims to present the playwright Dona Dadi, master puppeteer, from the Teatro de João Redondo, in Rio Grande do Norte. The work is an excerpt of the research in development in the Doctorate, in the PPGLE (Postgraduate Program in Language and Teaching – UFCG). With this study, we intend to highlight the importance of her work for female dramaturgy, within the scope of popular literature. For this, we rely on: Borba Filho (1966), Gomes (2002), Del Priore (2004), Falei (2004), Zolin (2005), Perrot (2007), Zilberman (2008) and Pereira (2010)

Keywords: Dona Dadi; Female authorship; Popular theater.

1 Introdução

Quando se fala em Literatura Brasileira, logo vem à mente os grandes clássicos, como a obra de Machado de Assis, José de Alencar, entre outros. São vários os nomes de homens que fizeram história na escrita da nossa literatura. Porém, ao tratar desse tema, são poucas as mulheres que conhecemos como: Raquel de Queiroz, Cecília Meireles e Clarice Lispector, ficando no apagamento tantas outras que compõem o cenário de obras literárias, tanto antigas quanto contemporânea.

Por muito tempo, no que tange à leitura, a literatura era privilégio de poucos, apenas pequena parte da sociedade – a elite – tinha acesso aos textos de renomados autores, sendo restrito aos homens, uma vez que tais obras podiam conter trechos inapropriados para as mulheres, de acordo com a ideologia machista da sociedade do século XIX e XX. Da mesma forma, a escrita também se restringia aos homens, sendo as mulheres excluídas de tal atividade, pois sua posição na sociedade era apenas cuidar do lar.

Com o avanço do movimento e pensamento feminista, em finais do século passado, a mulher tornou-se “objeto de estudo” em diversas áreas, segundo Zolin (2009). Dentre essas áreas, coube à crítica literária abordar obras de autoria feminina, dando relevância a textos escritos por mulheres, trazendo para os estudos literários obras de autoras que foram esquecidas em épocas passadas e também nomes da atualidade.

Dessa forma, o movimento feminista traz para a sociedade a liberdade de expressão das mulheres, tentando “romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação”. (ZOLIN, 2009, p. 217).

No contexto da literatura popular, pouco se tem estudado no meio acadêmico, a produção feminina, havendo poucos estudos voltados para a literatura de cordel de autoria feminina e demais áreas dessa vertente, sendo necessário um estudo mais contundente. Quando pensamos em textos escritos por mulheres, não nos referimos apenas ao escrito, é preciso incluir também, gêneros da oralidade. É nesse universo onde grande parte das mulheres das camadas mais pobres estão inseridas como as catadeiras de coco, lavadeiras, violeiras e também a dramaturgia do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN).

No Nordeste brasileiro, assim como em outras regiões do Brasil, em que a mulher foi privada de fazer parte de várias atividades públicas, foram poucas aquelas que tiveram oportunidades de leitura e de escrita, destacando-se apenas alguns nomes, mesmo assim, sendo descobertas apenas no século XX, tempo depois de suas mortes. Nesse sentido, destacamos, a relevância da produção de autoria feminina para o TBPB, tendo como recorte, a autora Potiguar Dona Dadi, da cidade de Carnaúba dos Dantas, que se configura como uma das mulheres pioneiras no teatro de João Redondo, no Rio Grande do Norte e que teve o reconhecimento de sua obra em vida.

2 Apresença da mulher na dramaturgia brasileira

É muito comum nos dias de hoje ouvirmos, no meio da crítica literária, falar em escrita feminina. Tal nomenclatura nos faz pensar sobre algumas atitudes que a sociedade, no geral, acaba adotando. O certo seria não existir essa diferenciação entre escrita de autores de sexo diferente, no entanto, na história da humanidade, a mulher sempre foi invisível, não fazendo parte de muitas atividades na esfera social. Perrot (2007, p. 17) afirma que “em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas”. Dessa maneira, há a necessidade de distinguir entre as duas escritas (masculina e feminina) tanto para reafirmar o posicionamento das mulheres como, também, expor os sentimentos e desejos que por muito tempo foram proibidos de se expor e falar, quer através da oralidade ou da escrita.

Hoje, em diversas áreas do conhecimento, é notório como a figura da mulher vem se tornando objeto de estudo, muitas vezes, causando polêmicas em meio a uma comunidade arraigada pelo machismo. Tal notoriedade se dá pelas lutas alcançadas pelo movimento feminista. Para Zolin (2009, p. 212), “mais importantes do que as polêmicas geradas a partir do movimento feminista são os efeitos provocados por ele em seus diferentes momentos”. Somente com a luta feminista é que as mulheres conseguiram, mesmo diante das polêmicas, quebrar barreiras que foram construídas pela sociedade patriarcal.

Por muito tempo, atividades artísticas como pintar, desenhar, escrever, compor, eram específicas para homens. Quando as mulheres tinham acesso a tais habilidades, serviam apenas como formação para ensinar no seio familiar, não podendo compartilhar suas produções com outros públicos e sua produção ficava desconhecida, acarretando uma desvalorização da mulher

que se reflete ainda nos dias atuais. Muitas vezes, “até a costura ou a cozinha, práticas costumeiras das mulheres, precisam tornar-se masculinas para serem “alta” (a alta costura) ou “grande” (a grande cozinha) (PERROT, 2007 p. 97).

Ao retomarmos o contexto histórico no mundo, perceberemos que a inserção das mulheres na escrita não foi fácil e isso não se restringe apenas à literatura. Perrot (2007 p.100) afirma que “outras fronteiras são ainda mais resistentes: as ciências, principalmente a matemática, cuja abstração foi, por muito tempo, considerada um obstáculo redibitório ao exercício das mulheres”.

No caso da literatura, a presença da mulher foi tardia. No entanto, muitas já escreviam com pseudônimos masculinos, uma vez que elas não podiam se expor como escritoras, fazendo com que suas obras fossem apagadas da história. Para Zolin (2009, p. 221), “somente com o movimento feminista é que as mulheres começam a ganhar notoriedade no meio acadêmico e na literatura tida como canônica, ferindo assim, a hegemonia masculina”. Além de escreverem romances, poesia e teatro, entre outros, as mulheres também passam a escrever sobre a crítica literária feminista, como é o caso da inglesa Virgínia Woolf.

Com essa autonomia, as obras escritas por mulheres passam a trazer entre as páginas o universo feminino, com suas angústias e seus prazeres, o que causou repulsa pela sociedade masculina, uma vez que as tachavam de obras sem relevâncias e inocentes. Porém, em suas escritas, as mulheres trazem um “tom” diferente do universo masculino, adquirindo uma identidade própria, tendo uma representação simbólica. Elas se distinguem das “demais por possuírem um tom, uma dicção, um ritmo, uma respiração própria [...] quero dizer que algo além dos temas eleitos por essas mulheres terminava por distinguir a sua escrita”. (BRANCO, 1991, p. 13-14)

No Brasil, assim como nos países Europeus, os estudos literários também se voltaram para os movimentos do feminismo, mesmo que de forma tardia. Tais movimentos estavam mais focados nas questões da abolição da escravidão e da proclamação da república, como afirma Zolin (2009). No campo teórico, destacou-se a potiguar Nízia Floresta Brasileira Augusta que, além de escrever literatura, também lutou e escreveu sobre os direitos das mulheres, dando abertura para que outras mulheres reivindicassem seus direitos políticos e sociais.

Com a consolidação dos estudos culturais, Universidades e outras instituições passam a ter um novo olhar, tanto para as mulheres como para outras classes menos favorecidas na sociedade, rompendo fronteiras entre

as classes sociais. Para Zilberman, (2008. p. 14), com o rompimento das fronteiras, há uma relação entre “o erudito e o popular, entre a “alta literatura” e o pop, entre o clássico e o *fashion*, o rural e o urbano, determinou certa euforia que vigora nos meios tanto acadêmicos, quanto artísticos”.

Porém, mesmo havendo um avanço no campo da área popular, a presença de mulheres que produzem literatura nesse universo ainda é pouco estudada ou conhecida, como é o caso das calungueira do Teatro de bonecos, gênero marcado pelo patriarcalismo no Nordeste brasileiro. Nesse sentido, ressaltamos aqui, a presença das mulheres como autoras do João Redondo, no Rio Grande do Norte e a importância de reconhecê-las como criadoras de teatro desse universo artístico.

3 Teatro de João Redondo no RN

Não se sabe especificamente onde e quando surgiu o teatro de bonecos. Contudo, ao se fazer um percurso na história, pode-se registrar elementos que mostram o quanto essa manifestação se perpetua ao longo dos séculos. Para Borba Filho (1966, p.5), os títeres, como são conhecidos os bonecos, sempre acompanharam o homem. Nos registros mais remotos, é possível que o homem das cavernas tenha tido experiências “à luz da fogueira”, fazendo movimentos com as mãos, projetando nas paredes, figuras animadas. Platão já dizia que a nossa visão do mundo é como sombras no fundo de uma caverna. Em diversas regiões do planeta, há registros de bonecos em diferentes culturas. Na China, Índia, Japão, Egito, África e Turquia.

No Brasil, as primeiras manifestações das marionetes, como afirma Borba Filho (1966), perderam-se no passado. Não existe nenhuma documentação que comprova o seu aparecimento, historiadores e cronistas não tiveram essa preocupação, talvez porque fosse tão banal para eles que não havia uma preocupação em registrá-las. Contudo,

[...] é certo que vieram com os primeiros exploradores, pois na época do descobrimento as marionetes invadiam toda a Europa, não sendo de mais supor-se que entre os milhares de pessoas que para aqui vieram algumas não tivessem o gosto dos títeres. (BORBA FILHO, 1966, p. 67)

Ao chegar em terras brasileiras, incorporando as características próprias, os bonecos deram origem a duas configurações de teatro: “a dos pastoris, espetáculos do ciclo natalino encenado por atores, e a de mamulengo, espetáculos

encenados, em várias ocasiões, por bonecos de madeira” (PEREIRA, 2018, p.216). Conhecido como teatro de João Redondo, o teatro de bonecos no Rio grande do Norte, foi reconhecido como sendo patrimônio Cultural do Brasil, em 2015, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

Mantendo o formato do mamulengo brincado no Pernambuco, o teatro de bonecos do RN tem suas peculiaridades regionais. Para Assunção (2015, p. 6),

[...] João Redondo, sempre enfatizou aqueles aspectos da concepção e prática mais ligados à tradição, em especial, uma forma que se alimenta e reproduz pela memória e oralidade constituídas no cotidiano das comunidades de brincantes. Todavia, um viés de reflexão acadêmica vem sendo elaborado, colocando em evidência diferentes elementos que perpassam a discussão da categoria tradição, pensando-a em contextos de processos sociais de elaboração e reelaboração da cultura.

Essa transformação, portanto, acontece de acordo com cada região em que o teatro de bonecos se manifesta. Mesmo a maioria se apresentando no Nordeste, cada grupo, cada brincante e cada peça, recebem características locais de costumes, crenças e modas, incluindo ainda, as transformações do mundo contemporâneo. Em seus espetáculos, “o brincante explora temas de um mundo ao qual ele é sujeito. Cria personagens muitas vezes a partir de pessoas existentes em sua comunidade e utiliza temas presentes em seu cotidiano” (MACÊDO, 2015, p. 16).

De tradição masculina, o João Redondo já mais recorrente no interior, até meados do século XX, era uma prática comum, no Nordeste. Gomes (2002, p. 70) afirma que os “mestres” saíam com seu tiracolo, levando o brinquedo de João Redondo, dentro de um baú, percorrendo “fazendas e povoados, vilas e cidades, do interior das suas noitadas alegres, promovidas pela sua fantasia representativa, contagiando assistentes”. As fazendas, os sítios e as feiras populares eram cenários de vivências dessas manifestações.

Na zona rural, geralmente à noite, patrões e moradores se reuniam para apreciarem esse teatro. Até certa altura, a brincadeira apresentava cenas com histórias direcionadas ao público mais infantil e às mulheres. Ao anoitecer, quando as mães levavam as crianças para dormirem, ficando na plateia apenas os homens, a brincadeira ficava com um tom mais jocoso em que, de acordo com os mestres mais antigos, as crianças e as mulheres não podiam ouvir.

Em um único espetáculo eram apresentadas mais de uma peça, o que ainda hoje ocorre. Muitas vezes, manipuladas por mais de um brincante, que se revezam durante o espetáculo. Suas apresentações são compostas por

[...] cenas curtas e que muitas vezes não possuem relação entre uma e outra. Em uma passagem os bonecos podem estar num baile em outra podem estar num consultório médico. A plateia oferece ao brincante elementos que ele incorpora ao processo de criação. (MACÊDO, 2015, p. 16)

Dentre as diferentes peças, alguns personagens não podem faltar, que são aqueles típicos do brinquedo de João Redondo, como o próprio Capitão João Redondo, representante da camada social superior, dominante. Apresenta-se como o arquétipo do proprietário de terras do Nordeste, que usualmente recebe a patente de “Coronel”. Ele é o dono da brincadeira”, aquele que inicia e termina a apresentação (PEREIRA, 2010, p. 123). Na camada inferior da sociedade, encontra-se Baltazar ou Benedito (negro e empregado), além de aparecer figuras da lei, representada pelo Cabo 70 (autoridade) e as dançarinas, representadas por Quitéria. Todas elas estão “representados em sua nomenclatura rústica, revelando o tosco do primitivismo de sua modelação” (GOMES, 2002, p. 70).

Além de figuras humanas, no teatro de bonecos, podem aparecer figuras de espectros como animais, fantasmas e demônios. No caso das figuras em forma de animais, elas tendem a ganhar características humanas, como as histórias do tempo em que os animais falavam, recorrente na cultura popular. Tais personagens [...] emanam do meio ambiente, donde foram retiradas, para emprestar humanização ao elenco tradicional brinquedo de bonecos (GOMES, 2002, p.70).

O João Redondo não é brincado de forma inocente, apenas para divertir. Nele, “todos os seres necessitam fugir da realidade corriqueira do dia-a-dia, por meio da brincadeira, como uma forma de descansar possibilidades na vida de homens e animais”. (AIRES, 2014, p. 191). Além da preocupação em denunciar as mazelas sociais, existe uma preocupação com outros elementos que são essenciais: “[...] dentro do populário nordestino, tem sua vestimenta característica, para sua apresentação funcional, obedecendo ao comportamento da modéstia de seu repertório” (GOMES, 2002, p. 70). Tais elementos, portanto, estão em sincronia, tornando o espetáculo fascinante, prendendo o espectador que se encanta e se reconhece na fala, no cenário e nos acessórios do João Redondo.

Recentemente, no RN, a presença desse brinquedo é mais acentuada na região do Seridó e da Serra de Santana. De acordo com o IPHAN (2017), o estado conta com os seguintes brincantes: Regiões Agreste, Trairi e Litoral temos - Felipe de Riachuelo (Riachuelo), Zé Targino Filho (Lagoa Salgada), Zé Fernandes (Santa Cruz), Geraldo Lourenço (Coronel Ezequiel), Pedro Cabeça, (São Rafael), Tio João da Quadrilha (Natal), Francisquinho (Passa e fica), João Viana (São José do Campestre), Antônio de Rosa (Macaíba), Delegado/Zé Gapó (São Pedro), Emanuel Amaral (Natal), Raul dos Mamulengos (Natal) e Genildo (Natal).

Na região do Seridó e Serra de Santana, destacam-se: Marcelino de Zé Limão (Cruzeta), Manoel do Fole (Cerro Corá), Manoel de Dadica (Cerro Corá). Em Currais Novos, temos o grupo Caçuá de Mamulengo, composto por Ronaldo Gomes e Francinaldo Moura (Naldinho); Caicó aparece Manoel Bonequeiro; na cidade de Ipueira temos Ricardo Gutí; Jardim do Seridó temos Julinho de Tia Lica e Tenente Laurentino Abdon (não atuante).

Dentre esses mestres brincantes, são poucas as mulheres que aparecem como mestres calungueiras, como são denominadas nesse teatro. De todas as regiões citadas acima, somente são registradas 4 calungueiras, sendo todas elas da região do Seridó potiguar que são: Dona Dadi, de Carnaúba do Dantas, falecida no ano de 2021, Lourdinha e Lydia Brasileira, da cidade de Caicó e Catarina Medeiros, da cidade de Ipueira, todas elas desafiando as tradições populares que estão enraizadas em um contexto de uma sociedade com herança patriarcal.

Mesmo estando na contemporaneidade, muitas delas desafiaram os ditames sociais, conquistando seu espaço em um território marcado pelo patriarcalismo, como foi o caso da mestra calungueira Dona Dadi, que desafiou o seu pai, e depois de constituir família, decidiu viver o resto de sua vida se aventurando na arte de fazer e manipular bonecos.

No decorrer da história do João Redondo no RN, não se tem registros de mulheres que faziam parte do universo do João Redondo. Nos relatos contados pelos antigos mestres aparecem apenas nomes de homens como, por exemplo, Manoel Vicente, Bastos entre outros. Dona Dadi, destaca-se como sendo pioneira nessa arte, abrindo caminhos para outras mulheres, destacando-se atualmente, Catarina, Lourdinha e Lydia Brasileira, sendo esta última, contemporânea de Dona Dadi, no entanto, ela não se configura como sendo uma mestra, pois, embora confeccione bonecos e peças do Teatro de

João Redondo, ela não atua em espaços públicos, vivendo de sua arte. Suas produções, tinham um objetivo voltado para o fazer pedagógico em sala de aula, durante sua carreira enquanto professora universitária, no estado do RN.

4 Dona Dadi: maquiagem e humor na construção dos bonecos

O Nordeste brasileiro teve em seus princípios uma sociedade organizada pela ideologia religiosa do catolicismo e do patriarcalismo. Nesse sentido, a mulher, assim como em outras sociedades, nascidas nesse sistema, foi uma figura recatada e proibida de exercer papéis que eram atribuídos apenas aos homens como, por exemplo, ter acesso à educação, à leitura e à escrita.

Até o século XIX, mesmo a mulher fazendo parte da alta sociedade, com instruções, era privada de participar da esfera pública. Muitas também eram proibidas de ter acesso à leitura e à escrita e quando aprendiam, ficavam restritas apenas à educação dos filhos, sendo reconhecidas como “prendadas”. Falci (2004, p. 251) afirma que

Muitas filhas de famílias poderosas nasceram, cresceram, casaram e, em geral, morreram nas fazendas de gado. Não estudaram as primeiras letras nas escolas particulares dirigidas por padres e não foram enviadas a São Luís para o curso médio, nem a Recife ou Bahia, como ocorria com os rapazes de sua categoria social. Raramente aprenderam a ler e, quando o fizeram, foi com professores particulares, contratados pelos pais para ministrar aulas em casa. Muitas apenas conheceram as primeiras letras e aprenderam a assinar o nome.

A partir desse contexto, percebe-se que o papel principal das mulheres no sertão nordestino, caracterizava-se principalmente ao cuidado do lar. Quando de famílias humildes, podiam trabalhar em cozinhas ou vender comida ou algum artesanato em espaço público. No entanto, na época, era comum que “a mulher não precisava, e não deveria ganhar dinheiro” (FALCI, 2004, p. 249).

No que se refere às atividades artísticas-culturais, as mulheres dificilmente participavam. No âmbito da cultura popular, isso ainda era mais marcado, uma vez que as brincadeiras, geralmente, eram conduzidas por homens. Nesse caso, além de serem privadas da escrita, elas também eram privadas do texto oral. Mesmo assim, elas ainda participavam de atividades culturais ligadas às tarefas domésticas ou de prestação de serviços à sociedade

como, por exemplo, nas cantigas das lavadeiras, nas incelências para os mortos ou outras atividades que geralmente estavam associadas ao trabalho do campo.

Contudo, as cantigas entoadas por essas mulheres acabaram, em grande parte, se perdendo na história, uma vez que, mesmo tendo sua voz entoada, elas foram silenciadas pela história. De acordo com Falci,

As pobres livres, as lavadeiras, as doceiras, as costureiras e rendeiras - tão conhecidas nas cantigas do Nordeste -, as apanhadeiras de água nos riachos, as quebradeiras de coco e parteiras, todas essas temos mais dificuldade em conhecer: nenhum bem deixaram após a morte, e seus filhos não abriram inventário, nada escreveram ou falaram de seus anseios, medos, angústias, pois eram analfabetas e tiveram, no seu dia-a-dia de trabalho, de lutar pela sobrevivência. Se sonharam, para poder sobreviver, não podemos saber (2004, p. 241-242)

Maria Ieda da Silva Medeiros, de Carnaúba dos Dantas/RN, conhecida como Dona Dadi (já falecida), tinha tudo para ser mais uma dessas mulheres silenciadas. Nascida em uma família nordestina, com ideologias arraigadas no patriarcalismo, ela fora impedida de participar de muitas atividades do cotidiano, tidas como “coisas de homem”. Porém, ela enfrentara as adversidades, rompendo as barreiras impostas pela sociedade.

Desde criança, Dona Dani vivenciava a brincadeira do João Redondo na cidade de Carnaúba dos Dantas e nas cidades vizinhas, quando o mestre bonequeiro Bastos (mestre da região), apresentava-se. No encantamento do teatro de bonecos, ela, na sua imaginação de criança, via os bonecos criarem vidas, o que lhe despertava o interesse por eles. Como ela mesmo afirma em entrevista concedida a Pereira (2010, p. 69-70): “Para acalmar minha curiosidade, lembro que minha avó sempre me dizia: minha filha, aquilo ali é um homem que apresenta”. Iniciada nesse universo do popular, a Calungueira queria mais do que apreciar o brinquedo do João Redondo, ela queria fazer parte da brincadeira e, aos 10 anos, já ensaiava o que futuramente seria sua arte. Como ela mesma afirmou em entrevista:

Eu queria ver os bonecos pra saber como era, mas eu nunca vi. Um dia chamei meu irmão, Zeca, e lhe disse: vamos brincar de João Redondo? Foi aí que a minha mãe escutou e reclamou com aspereza: “Menina, essa é uma brincadeira de homem...” Ela queria tirar essa ideia da minha cabeça, quase batendo em mim. Eu não tinha coragem de enfrentar minha mãe, que era muito brava [...] (PEREIRA, 2010, p. 69-70)

A fala de Dona Dadi reforça o contexto marcado pelo patriarcalismo que abordamos anteriormente. Primeiramente, observamos a voz de sua avó. Ao questionar-se sobre a vida que o boneco ganha, ela recebe a seguinte resposta: “aquilo ali é um homem que apresenta”. Mesmo que de forma inconsciente, a maneira como a avó responde a neta, percebemos que já está na memória coletiva da sociedade que a brincadeira era algo que somente homens podiam participar. Em segundo lugar, para reforçar esse pensamento, dentro do cotidiano na vida de criança de Dona Dadi, a mesma voz da avó, de forma hereditária, é dita pela sua mãe, uma vez que ao chamar o irmão para brincar com os bonecos, ela escuta a mãe dizer: “Menina, essa é uma brincadeira de homem...”.

Mesmo assim, a Calungueira nunca tirou essa “ideia da cabeça”, como foi citado anteriormente. Escondida, quando sua mãe saía de casa ela brincava, improvisando os bonecos com objetos que encontrava, já havendo por parte dela uma resistência. Escondendo-se por trás de um pano improvisado, Dona Dadi sonhava de brincar o João Redondo, criando suas próprias falas e imaginando um público, como podemos observar na entrevista concedida a Pereira:

Depois ficava atrás de um lençol, como se fazia antigamente. Não tinha essas coisas mais coloridas que a gente faz hoje, nem eu sabia direito como colocava os dedos debaixo da roupa, mas era muito divertido. Eu entrava para detrás da empanada, e o meu irmão batia numa lata. Outro menino batia reco-reco e tocava berimbau. Lembro que eu tocava muito berimbau, quando era mocinha. O importante era que aonde eu chegava fazia a festa. Eu com o boneco lá em cima, brincando, dizendo aquelas lorotas, como o homem (Bastos) fazia. Ficava sempre uma pessoa de vigia para avisar quando minha mãe voltava para casa. Sempre fui muito inteligente e alegre, mas fiquei com aquilo sempre latejando na minha memória: dessa brincadeira ser só de homem. Não é que eu tenha idéias feministas, não sei nem o que é isso. Mas, essa posição de minha mãe sempre me incomodou. (PEREIRA, p. 69-70, 2010).

De acordo com a fala de Dona Dadi, é possível notar sua resistência aos ditames sociais. Como ela afirma, sempre foi “inteligente e alegre”. Entendemos, portanto, que a inteligência referida por ela é não aceitar o que lhe era imposto, uma criança à frente do seu tempo que já percebia que “isso é coisa de homem” não era certo, que menina também podia brincar e que essa fala sempre lhe “incomodou”.

Baltazar – *Pau nele!*

João Redondo – *Pau! Bater aqui com zuada...* (PEREIRA, 2010, p. 164-160, grifos da autora).

Mantendo as características desse teatro, Dona Dadi permeia seu texto com o tom do humor, muitas vezes, representado por alguns aspectos da escrita das palavras, como se observa na palavra errado, em que se estende a letra “r”, dando a ideia de ênfase, exagerando assim a pronúncia e fazendo com que a plateia venha a rir. Outro elemento que se observa são alguns objetos que ela utiliza, nesse caso, o “pau”. Objeto esse que, embora seja voltado para um ato de violência, no teatro de João Redondo, ele leva o público ao riso, uma vez que há, no jogo da performance, uma espécie de coreografia entre os bonecos, pois, ao tentar bater um no outro, os bonecos se contorcem, evitando assim sofrer uma paulada. Após várias investidas, um deles acaba acertando o outro. Ato que leva a plateia ao delírio e não à comoção.

O teatro de João Redondo, portanto, mexe com as emoções dos indivíduos, relacionando-as a três categorias que são: o humor, a comédia e o riso. De acordo com Bergson (1983), o humor são as mensagens capazes de fazer rir tanto quem as fala quanto quem as ouve. Assim, passa a ser visto como uma ferramenta em forma de linguagem. A partir dele, pode-se provocar o riso e este, tem como característica o social. Corroborando com Bergson, Jerónimo (2015, p. 63) afirma que o riso é uma “[...] manifestação biológica visível, mas com contornos cognitivos e sociais invisíveis”. Nesse sentido, o humor e o riso não sobrevivem um sem o outro.

Como os mestres antigos do teatro de João Redondo, as peças de Dona Dadi, provocam na plateia a risada, trazendo um humor carregado por uma crítica social que, muitas vezes, está representada no perfil do boneco, na roupa que o veste e na sua fala que, de certa forma, estão relacionados com os tipos sociais da comunidade na qual ele está inserido. Jerónimo (2015, p. 2-9), afirma que

o humor causa o riso, o riso exige um eco. Uma piada exige um contexto social para produzir sentido. Uma vez que o humor é um fenómeno que se produz num contexto social, a Sociologia tem um papel fundamental a cumprir para a sua análise e compreensão [...]. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social.

Nas peças de Dona Dadi, podemos observar a presença do humor, que as identificamos como instrumento de crítica social, assim como em obras de outros mestres do João Redondo que, por meio das falas e personagens, denunciam a sociedade. Observemos o trecho abaixo:

Minervina de Morais – *Estava deitada em uma rede no alpendre da fazenda quando foi surpreendida por um cumprimento galanteador.*

Baltazar – *Boa noite! Quem é você, minha filha?*

Minervina – *Sou filha do capitão João Redondo, você não me conhece? Não trabalha na fazenda?*

Baltazar – *Você está uma beleza, não a reconheci.*

Minervina – *Peço que vá embora agora, meu pai é muito valente e não vai*

gostar de encontrar você aqui. Você deve conhecer sua fama, não é?

(PEREIRA, 2010, p. 162)

Como forma de denúncia, revestida de humor, percebemos nas falas das personagens uma crítica à sociedade nordestina em épocas passadas, em que a mulher não podia namorar com o rapaz que desejasse, uma vez que o pai não permitia. Na cena em questão, destaca-se o cenário da fazenda, casa de alpendre, características das do ciclo do gado. A personagem Minervina é uma representação das moças daquela época, em que não era permitido que elas conversassem com rapazes sem a permissão dos pais. Eram, portanto, privados do contato social, ficando presas dentro da sua própria casa.

Contraopondo-se a esse posicionamento, em outro trecho, percebemos que Dona Dadi tenta desconstruir esse discurso em que a figura feminina ganha autonomia:

Baltazar – *Sou rapaz bonito que arripuna, cheiroso a carbureto, um metro e setenta e dois, com boca rica de ouro, pissuo uma fazenda de cabra.*

Clotilde – *Muito prazer sou vendedora de cuscuz nas portas e posso escolher o marido que quiser.*

Clotilde – *Mas você é um fazendeiro de cabra? Você é muito rico mesmo?*

Capitão – *Mas é de cabra-cega, um bichinho que dá na beira do rio.*
(PEREIRA, 2010, p. 164, grifos da autora).

No trecho acima, nota-se na personagem Clotilde, uma mulher que desafia a ordem imposta pela sociedade patriarcal da época dos coronéis, como foi representada anteriormente. Enquanto Minervina é da alta sociedade,

Clotilde, mulher pobre que vende cuscuz nas portas, é uma mulher que busca sua autonomia, vendendo alimentos para sua sobrevivência e sem as amarras do pai e escolhe “o marido que quiser”. Nesse sentido, Dona Dadi além de romper com a hierarquia masculina do teatro de João Redondo, ela também, denuncia, a partir de seu discurso, a posição social da mulher na sociedade, mostrando dois lados, um em que a mulher é recatada e outro onde ela busca sua liberdade em meio a uma sociedade marcada pelo patriarcalismo. Assim, sua escrita se configura com um “tom” próprio”, como afirma Branco (2010), ao se referir sobre a escrita de autoria feminina.

5 Considerações finais

Ao fazermos uma abordagem breve sobre Dona Dadi, mestre calungueira do teatro de João Redondo, do RN e trechos de sua obra, percebemos o quanto a literatura escrita por mulheres, mesmo depois de movimentos feministas que ajudaram nos estudos culturais e literários, ainda precisa ter uma devida atenção.

Assim como tantas mulheres nordestinas, que passaram a vida dedicadas ao lar, Dona Dadi vivencia essa realidade, mas consegue romper com “discursos sacralizados pela tradição” de uma sociedade ditada pelo homem. Presente no teatro de João Redondo, ela se destaca pela sua inventividade, além de dar nova roupagem e articulações aos bonecos e às calungas (bonecas de pano), Dona Dadi também incentiva o público feminino no que se refere ao ingresso de mulheres nesse gênero artístico cultural.

Assim, estudar a obra dessa autora calungueira é, não somente dar relevância ao seu teatro, mas também, ampliar o repertório de textos de teatro do JR por mulheres no RN, contribuindo, assim, para os estudos culturais que buscam estudar a figura feminina na literatura e, ao mesmo tempo, dar relevância ao Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, enfatizando a presença de mulheres como autoras desse gênero e desconstruindo o discurso de que o desenvolver dessa manifestação popular seria uma “brincadeira” de homens.

Referências

- ASSUNÇÃO, L. *Prefácio para “Show de mamulengos” de Eraldo Lins: construções e transformações de um espetáculo na cultura popular*. Natal/RN: IFRN Editora, 2015, p. 5-7.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BOAL, A. *O arco-íris do desejo: método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BORBA FILHO, H. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.
- BRANCO, L. C. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FALCI, M. K. Mulheres do sertão nordestino. In: DEL PRIORE, M. (org.); BASSANEZI, C. (coord.). *História das mulheres no Brasil*. 7 ed. São Paulo: Contexto/Ed. UNESP, 2004.
- GOMES, J. B. Teatro de João Redondo: nomenclatura, repertório, auto. In: *Obras reunidas: ensaios*. Natal/RN: EDUFRN, 2002.
- GURGEL, D. *O Reinado de Baltazar: teatro de João Redondo*. Natal/RN: Fundação Campina das Artes, 2008.
- IFPHAN. *Iphan reconhece Teatro de Bonecos do Nordeste como Patrimônio Cultural do Brasil*. Disponível em: <https://agenciabrasil.etc.com.br/cultura/noticia/2015-03/iphan-reconhece-teatro-de-bonecos-do-nordeste-como-patrimonio-cultural-do>. Acesso em: 20 mar. 2020.
- IFPHAN. *Prêmio Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: mamulengo, Cassimiro Coco e João Redondo*. Rívia Ryker Bandeira de Alencar (coord.) Brasília, 2017.
- JERÓNIMO, N. A. *Humor na sociedade contemporânea*. 2015. Tese (Doutorado em Sociologia). Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/3974>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- MACÊDO, Z. R. de. *“Show de mamulengos” de Eraldo Lins: construções e transformações de um espetáculo na cultura popular*. Natal/RN: IFRN Editora, 2015.
- PERROT, M. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M.S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PEREIRA, M. das G. C. Dadi e o teatro de bonecos: memória, brinquedo e brincadeira. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/13622?mode=full>. Acesso em: 3 abr. 2019.

ZILERMAN, R. O papel da literatura na escola. *Via atlântica*, n. 2, 14 dez. 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50376>. Acesso em: 05 de nov. 2022.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009.



Cultura teatral e expressão do regional na dramaturgia- teatro da Paraíba (os anos de 1970)

Theatrical culture and regional expression in the 70's dramaturgy-theater of Paraíba

Diógenes André Vieira Maciel

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campina Grande, Paraíba / Brasil

dio_maciel@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-6122-2411>

Monalisa Barboza Santos Colaço

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campina Grande, Paraíba / Brasil

monalisa.barboza@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0620-8809>

Resumo: Este artigo tem por objetivo refletir as relações travadas em meio ao sistema teatral brasileiro com ênfase sobre um subsistema regional, a saber, o paraibano, mediante um recorte referente a peças escritas e encenadas por autores e artistas paraibanos na década de 1970. Este recorte é justificado pela pertinência dessas produções à consolidação das ideias modernas de teatro, notadamente do que diz respeito à representação da regionalidade, enquanto uma tendência de longa duração para esta cultura teatral. Para cumprir os nossos objetivos, há o questionamento a uma suposta estabilidade da historiografia do teatro, que se diz brasileiro, na medida em que há, ainda, muitos aspectos desconhecidos e relevantes à tessitura de novas narrativas sobre seu desenvolvimento sistêmico.

Palavras-chave: dramaturgia paraibana; cultura teatral; regionalidade.

Abstract: This article is a reflection on the relationships amongst the Brazilian theatrical system with emphasis on a regional subsystem, namely, the one from Paraíba, through an excerpt refer-ring to plays written and performed by authors and artists from Paraíba in the 1970s. It is justified by the relevance of these productions to the consolidation of modern ideas of theater, notably about the representation of regionality, as a long-term trend for this theatrical culture. Thus, we seek to question the supposed stability on theatre historiography, so called Brazilian, insofar as there are still many unknown and relevant aspects to the weaving of new narratives about its systemic development.

Keywords: dramaturgy from Paraíba; theatrical culture; regionality.

1 Sistema e cultura teatral

O professor Walter Lima Torres Neto já esclareceu que a atividade teatral, em um dado tempo-espaço, é marcada por práticas coletivas que, assim, se relacionam a uma compreensão da cultura enquanto elemento produtivo. Mediante este primeiro entendimento, delimita-se a *cultura teatral*, tomada como

um conjunto de condicionamentos e procedimentos, de regras, de técnicas artísticas (trabalho intelectual e esforço criativo) e estratégias comerciais, elementos que estão em permanente atrito com tradições e inovações estéticas e que, juntos, objetivam a concepção, execução e posterior fruição de uma obra cênica, seja ela ficcional, representacional ou não (TORRES NETO, 2016, p. 53).

De tal modo, nas investigações a ela voltadas, o mesmo pesquisador defende que o levantamento de certos “sintomas”, relacionados ao esforço intelectual e criativo de um artista, em diálogo com a sociedade, terá como mediadores as obras, as instituições, os próprios agentes envolvidos no processo de criação e circulação/comercialização do evento teatral, organizado enquanto um *sistema* marcado pelos elementos daquela cultura teatral e pelas ações e reações dos agentes envolvidos naquele processo (que se associam ou se repelem, em face de interesses estéticos e mercadológicos), pois o *sistema*

pode ser visualizado pela dinâmica que nutre, fazendo reagir múltiplos agentes e elementos de uma cultura teatral, elementos estes que são as variáveis que fazem o sistema agir, o qual não existe de maneira pré-fabricada ou idealizada. Um sistema teatral estaria, assim, delimitado por questões geográficas (local, regional e nacional) e faixas temporais referentes às durações das relações entre conceber e criar, executar e exibir, fruir e desfrutar uma obra. (TORRES NETO, 2016, p. 54).

Fundamentalmente, buscamos adotar uma postura em que se considere tanto o texto dramático quanto a atividade cênica desenvolvida em torno dele, rompendo o primado de uma pesquisa apenas voltada à dramaturgia enquanto uma instância fechada em si mesma – ou seja, estamos adotando uma consciência histórica para a sua análise-interpretação,

de modo a compreender o lugar do texto dramático neste complexo sistema. Nesta direção, é importante esclarecer que não pretendemos, aqui, contemplar a totalidade das peças representadas na Paraíba, no período recortado (a saber, a década de 1970), mas dar curso a uma mediação muito particular entre presente/passado, dado que a *cultura teatral*, enquanto objeto de investigação, não se enquadra em uma única perspectiva. Posto isso, nosso olhar volta-se para quatro textos paraibanos: *Paraí-bê-a-bá* (1968), sob coordenação geral de Paulo Pontes, *O mundo Louco do Poeta José Limeira* (1973), de José Bezerra Filho, *As Velhas* (1975), de Lourdes Ramalho e o *Cemitério das Juremas* (1978), de Altamar Pimentel.

É por este caminho que pretendemos especular sobre certos aspectos históricos em face da consolidação desse *sistema teatral* e, posteriormente, identificar o modo como os agentes que o compõem foram movidos por certas tendências, notadamente, aquelas voltadas à expressão temática e formal da regionalidade nordestina¹. Com base nisso, buscamos, na seleção dos textos a serem comentados, a adoção de uma postura em que se considerou o texto dramático, que foi levado ao palco e recepcionado por um público, nos liames em que se divisam as tendências estético-formais que dizem respeito à busca pela modernização do teatro paraibano (ou seja, um subsistema articulado ao sistema do teatro nordestino) enquanto tributário do debate sobre o *regionalismo*.

Como explica Humberto Hermenegildo Araújo (2008), a discussão das produções artísticas da ‘região’ deve ser balizada como parte de uma tendência histórica na literatura brasileira (e, assim, também do teatro a que se chamou de regional), não circunscrita apenas a um movimento (como o proposto por Gilberto Freyre, em 1926), mas tomada como presença intensa em diferentes momentos do desenvolvimento da tradição nacional². Assim,

¹ A regionalidade não está apenas circunscrita ao que se convencionou tomar como uma expressão do regionalismo, quase sempre identificado a aspectos de representação do Nordeste, pois, em qualquer obra, a “região existe como regionalidade e esta é o resultado da determinação como região ou província de um espaço ao mesmo tempo vivido e subjetivo” (CHIAPPINI, 1995, p. 158).

² Para discutir os aspectos da regionalidade, portanto, é preciso considerar os conceitos de “região” e “regionalismo”, em que a “região” pode ser desenhada por meio dos critérios ideal simbólico e/ou material funcional. Sobre isso, Haesbaert (2010) entende que a visão ideal-simbólica denota uma construção teórica, objetivando uma representação de um

o regionalismo sobrevive produtivamente no romance e na dramaturgia enquanto mote para a *realização inventiva* de autores e autoras, os quais (marcados ora pela atração, ora pela repulsa) se voltam à expressão de elementos do espaço, mas também da cultura popular (em face de seus hábitos, linguagens, costumes), algumas vezes tomando-os como dados ornamentais, outras vezes como maneiras radicais de formalizar a própria *regionalidade*, enquanto um “modo de ser” e uma maneira de formar.

Portanto, o critério utilizado para eleger quais peças são representativas (do recorte eleito) se fixou na busca por aqueles espetáculos que, estética e ideologicamente, fizeram avançar a noção de modernidade teatral na cena focalizada, incluindo, obviamente, seu impacto no *mercado teatral*, por exemplo. Sem medo de cometer nenhum equívoco, é possível afirmarmos que o *teatro moderno* produzido em terras paraibanas, pelo menos desde 1968 (pois que faremos a década de 1970 recuar a este ano, enquanto prenúncio de um movimento articulado), pode ser identificado como *regional*, pois, tal qual a noção geopolítica e cultural mais ampla da região, ele também estava se refazendo, diante das rupturas históricas, políticas, culturais e econômicas advindas com a modernidade. O debate sobre a modernidade teatral chegava à Paraíba mediante um caminho tortuoso e como um tópico já ultrapassado e devidamente aclimatado à realidade, assim chamada, nacional, pela pressão exercida por um conjunto de querelas em torno da necessidade de expressão, via formas modernas de fazer teatro, da *brasildade* – bastando lembrar que, no Sudeste, a convenção de uma regionalidade paulistana se formalizou, por exemplo, na encenação de um texto como *A moratória*, de Jorge Andrade, no Teatro Maria Della Costa, em 1955, sob direção de Gianni Ratto.

Por isso, não podemos ignorar que a dinâmica entre história e tempo é o nosso ponto de partida, na medida em que essa aproximação está permeada

espaço formado pela vivência e identidade; já a perspectiva material-funcional considera os grupos ou as classes sociais que constroem o espaço de modo desigual e diferenciado, acionados pelas questões político-econômicas. No que tange à noção do regionalismo, ao pensarmos a década de 1970, é perceptível, ainda, uma associação que toma o movimento apenas por um entendimento folclórico, exótico, o que culmina, ora em um processo de recusa, ora como um elemento a ser explorado. Daí, a importância de articular o regional para além de um tratamento de temas, considerando para isso os recursos de composição e encenação.

pela “impossibilidade” de escrita de uma história do teatro, assim chamado, brasileiro, pois, nessa empreitada, há duas afirmações que são sobremaneira relevantes: a primeira é a consciência de que não foi elaborada uma obra monumental, resultado de estudos sobre a trajetória do teatro no Brasil (no que diz de sua enorme extensão territorial e suas diversidades regionais); e a segunda é que tudo o que foi elaborado, até o momento, está acostado a um patamar limitador, visto que são apresentados apenas elementos fragmentários e parciais, muito concentrados na cultura teatral do Sudeste, que exclui a produção marcada pelas diversidades regionais.

Em face destas assertivas, temos de encarar a maneira como elas expõem uma série de dificuldades atinentes aos estudos sobre a cultura teatral no Brasil, ao se pensar sobre os termos “teatro” e “brasileiro” como elementos centrais: isso ocorre porque, em muitas situações, os estudos de *teatro* são reduzidos à dramaturgia e ao universo da literatura, a partir do reconhecimento de tendências e tradições, resultando em uma desvinculação da sua materialidade particular (BRANDÃO, 2010). No que se refere ao segundo termo – *brasileiro* –, Tânia Brandão destaca o olhar dirigido às tendências teatrais, durante os séculos XIX e parte do XX, ocorridas no Rio de Janeiro e, após 1950, em São Paulo; contudo, em relação à produção fora desse eixo pouco se é dito, ou seja, “quando muito, são apresentadas notas esparsas, restritas à localização de ciclos locais ou personalidades, fatos de exceção que escamoteiam o vazio de pesquisa, um dos maiores problemas da área de estudos” (BRANDÃO, 2010, p. 338).

Percebemos, assim, que as histórias do teatro no Brasil – ou melhor, as histórias que até agora foram contadas – são permeadas, quase sempre, por uma forte exclusão das práticas teatrais ocorridas fora do eixo Rio–São Paulo. Ao considerarmos tal silêncio, visamos empreender uma pesquisa sobre o nosso contexto local, posto que percebemos as inúmeras lacunas referentes à historiografia do teatro a que vimos chamando de brasileiro. Apesar de todos os esforços envidados nos últimos anos, há ainda pouco resultado no que se refere a iniciativas que visem sistematizar e disponibilizar, a um público interessado, textos de historiografia e de dramaturgia que digam respeito à atividade teatral na Paraíba. Por isso mesmo, investigar a cena moderna local tem se tornado relevante, ao se considerar a necessidade de se pôr em perspectiva a discussão sobre o teatro moderno, dito *brasileiro*, na medida em que este construto acabou por relegar a um lugar obscuro

as cenas locais, querendo estabilizar uma discussão que, de tão instável, necessita sempre de reforço em seus alicerces, resultantes de uma operação historiográfica bastante contundente.

2 Uma cena moderna, regional e popular

A *cena paraibana moderna*, desde os anos de 1940, se precisarmos revolver suas supostas origens, fora dominada por iniciativas bem alinhadas à orientação articulada por Paschoal Carlos Magno (1906–1980), desde quando se deu a criação do Teatro do Estudante do Brasil (TEB). Em meio a este contexto, é relevante destacar a ação empreendedora do professor Afonso Pereira (1917–2008), fundador do Teatro do Estudante da Paraíba (TEPb), que, em 1944, certamente bom ouvidor dos ecos da experiência carioca que aqui chegavam, já contava com um conjunto de mais de treze espetáculos montados. A primeira década do TEPb, assim, vislumbrou a consolidação do que se iniciara com Afonso Pereira e que se intensificará, na década seguinte, sob liderança de Arlindo Delgado, cuja ação fez chegar até João Pessoa um dos seus primeiros diretores *modernos*, a saber, Clênio Wanderley (1929–1966), jovem pernambucano com atuação relevante naquela cena (por ter levado aos palcos obras do dramaturgo Aristóteles Soares e, em 1956, por ter sido o diretor da estreia de *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, com o Teatro do Adolescente do Recife) – e, assim, em 1957, ele se coloca à frente da primeira montagem do *Auto de João da Cruz* (de Ariano Suassuna), que representou a Paraíba no I Festival de Teatros de Estudantes, no ano seguinte, no Recife (PE). Depois, em 1959, quando da realização do II Festival ‘dos estudantes de Paschoal’, em Santos (SP), o TEPb levou o drama *John Gabriel Borkman* (de Henrik Ibsen, escrito em 1896), sob direção do pernambucano Walter de Oliveira.

Foi nesta ocasião que a atriz Lêda Córdula conheceu o ator Rubens Teixeira, que estava naquele mesmo Festival junto com a Companhia de Cacilda Becker, apresentando o espetáculo convidado, *Mary Stuart*, de Schiller. Apaixonado, o casal se casaria no ano seguinte, trazendo Teixeira para terras paraibanas, ação esta que ocasionará a formação do Teatro Universitário da Paraíba – TUPb, sob os auspícios do reitorado da Universidade Federal, para o qual o paulista dirigiu *Irmãos das Almas*, de Martins Pena, em 1962, e, depois, *A farsa da boa preguiça*, de Ariano

Suassuna, em 1963; além de comandar uma ação extensionista, junto a alunos do Liceu Paraibano, que levou à cena a peça *Os fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht, em 1964.

Em 1960, também fora fundado o grupo da Juventude Teatral de Cruz das Armas (JUTECA), que desenvolveu um movimento bastante arrebatador naquele bairro, e que contava inclusive com teatro próprio, em pleno funcionamento até a década de 1980, resultado da ação empreendedora do ator Ednaldo do Egipto (1935–2002). Daí ser possível afirmar que o movimento deflagrado com o TEPb, já devidamente consolidado, começara a fazer surgir novos grupos, dos quais se destacaram o Teatro Popular de Arte (TPA), cuja nomenclatura põe em relevo a inspiração na iniciativa de Maria Della Costa e Sandro Polônio, no Sudeste, e que, em terras paraibanas, revelou a atriz Zezita Matos para os palcos, na peça *A prima donna*, do carioca José Maria Monteiro, em 1958. Foi o TPA paraibano, até onde se é possível apurar, o primeiro grupo a montar um dramaturgo coetâneo a Ariano Suassuna (abrindo uma brecha em sua hegemonia na cena local), em 1961, quando o também paraibano Elzo França (cuja direção se voltava mais às peças infantis, à frente do Teatro Cilaio Ribeiro) levou *A rebelião dos abandonados*, de Vanildo Brito (1938–2008), à I Semana de Teatro da Paraíba, realizada no Teatro Santa Roza, em julho daquele ano. Mesmo que esta irrupção do dramaturgo paraibano seja relevante, contudo, em termos da lógica do sistema teatral local, o que seguia em cartaz eram textos já provados e aprovados em outros palcos (tais quais os de Dias Gomes e Gianfrancesco Guarnieri; e, principalmente, os dos dramaturgos pernambucanos), com raras exceções feitas a um autor nascido alagoano, mas radicado na Paraíba, Altimar Pimentel (1936–2008).³

³ Em 1965, a JUTECA fizera encenar *Casamento de branco*, de Altimar Pimentel – com direção de Elpídio Navarro (1936–2012) – e, em 1968, o Grupo de Arte Dramática do Teatro Santa Roza – com direção de Elpídio Navarro e Pedro Santos (1932–1986) – levou à cena *Auto de Maria Mestra* e, depois, em 1970, *Viva a Nau Catarineta* (direção do mesmo Elpídio Navarro e músicas de Pedro Santos). Como se pode atestar, esta equipe criativa tornar-se-ia importante para o desenvolvimento e valorização não só do dramaturgo local, como também para uma história da encenação de peças com temática e forma populares, em franco diálogo com as tradições arraigadas na cultura das gentes paraibanas, sob perspectiva nacional-popular.

Em 1964, com o golpe civil-militar, certa visada sobre os movimentos e culturas populares, que estavam em importantíssimo ascenso na vida política e nas artes (especialmente no teatro), começara a ser posta sob vigilância ferrenha, cenário este que se adensa no pós-1968, com a promulgação do Ato Institucional nº 5. O movimento local de teatro, que despertara especial interesse em estudantes e em setores mais progressistas da classe média, passara por uma primeira água da *modernidade* – e, neste ponto, se concorda com o recorte histórico proposto por Duílio Cunha (2020), quando se postula este *período formativo* como aquele em que os influxos externos, ativados por diretores e dramaturgos pernambucanos, combinados à chegada de um ator-diretor com experiência estética consolidada em companhias modernas do Sudeste, como foi o caso de Rubens Teixeira, marcam a experiência de uma primeira possibilidade teatral moderna em terras paraibanas.

2.1 O aprendizado do “*bê-a-bá*”

Daqui por diante, é importante que possamos nos voltar à *cultura teatral* paraibana tendo, como marco, a estreia, no Teatro Santa Roza, do espetáculo *Paraí-bê-a-bá*, com o Teatro de Arena da Paraíba, sob direção de Elpídio Navarro e Rubens Teixeira, em fevereiro de 1968. É justo explicitar que, após uma primeira e rápida temporada no Rio de Janeiro, entre 1959 e 1962, não sem antes ter se envolvido nas atividades do TEPb, o jovem Paulo Pontes (1940–1976) retornava à terra dos seus pais e começava a trabalhar na Rádio Tabajara. Mas foi a amizade com o Vianinha, egresso do Teatro de Arena de São Paulo, marcada por afinidades ideológicas, que o levaram, novamente, ao Rio de Janeiro, em 1964, onde ele aportou no dia em que o Teatro da União Nacional dos Estudantes (UNE) foi incendiado, em decorrência da ação repressiva do golpe já em implementação. Permanecendo no Rio, o dramaturgo em formação pôde atuar na tessitura do *Show Opinião* (1964, escrito em parceria com Armando Costa e Vianinha), de onde retornará à Paraíba, em 1967, para, de novo, atuar no radialismo.

Foi nesse contexto em que ele conseguiu arregimentar uma equipe de intelectuais-artistas, de todas as áreas, para roteirizar e, por fim, escrever, preparar e estrear um espetáculo – em que desfilam um sem-número de textos, documentos de época, referências culturais e históricas, além de muitas canções populares à época de sua estreia, de diversos gêneros

e compositores – hoje reconhecido como um êxito incontestado da cena paraibana e que legou um *bê-a-bá* estético aos anos vindouros. Abandonando a estrutura da *peça-bem-feita*, perseguida pelos grupos paraibanos até aquele momento, o espetáculo apresentado naquele 1968 era resultado de uma pesquisa de campo.

No processo, o dramaturgo coordenou as concepções estéticas e pedagógicas daquele texto, trasladado para uma cena em que a mimese aristotélica se rompia para dar lugar aos atores, quase sempre, não identificados a personagens, mas a funções ou tipos, muitas vezes em posição épico-narrativa, narrando muito mais do que representando⁴. O *bê-a-bá*, assim, é construído como um fio condutor, ao mesmo tempo técnico e identitário, formalizado mediante a bricolagem de diversos textos (ficcionais ou não), de relatos biográficos, de documentos e dados demográficos, etnográficos e geográficos que, assim, vão tecendo uma outra narrativa, uma *nova* história do Estado da Paraíba.

Tudo isso, no *Parai-bê-a-bá*, está à disposição de um modo de passar em revista perfis do paraibano (enquanto “gente” e enquanto ideologia), tendo como viés a sua inserção na vida cultural do país, mas também a sua atuação como protagonista em uma história de conflito e de resistência desde a ocupação da terra, no século XVI, até os episódios da, assim chamada, Revolução de 30, em que se mistificam e digladiam elementos históricos em franca relação com uma memória e imaginário relativos à seca e à fome, tão presentes no cancionário popular e no poemário local:

ATOR — [...] nós temos apenas o tempo deste espetáculo para provar quem tem razão. Para tanto, convocamos os nossos autores José Américo de Almeida, Oscar de Castro, Zé Lins do Rêgo, João Pessoa, Augusto dos Anjos, Leandro Gomes de Barros, João Agripino Filho — e muitos outros que o tempo não dá pra dizer. E vamos pô-los todos para trabalhar! [...] (PONTES, [ca. 1968], p. 07).

⁴ Como já afirmou Paulo Vieira (2020, p. 56), em estudo sobre o dramaturgo, chama atenção “a inexistência de individualidade para as personagens. Ou por outra: eles não têm psicologia que as caracterize. As dezenas de personagens que intervêm nas cenas possuem uma existência meramente nuclear: aparecem, compõem a cena e desaparecem. [...]. Nesse sentido as personagens não têm nomes que as identifiquem. São grafadas meramente por ‘Ator’ e seguem um número que as diferencia: ‘Ator 1’, ‘Ator 2’, ‘Ator 3’, e por aí em diante. As poucas personagens que possuem nomes são tiradas de outros textos. [...]”

Essa é a estratégia capaz de recontar a história através dessas partes que se unem para narrar um todo, conjugado para a expressão e formulação dos problemas do “homem paraibano”. O enredo, assim, assenta-se na *polifonia*, em que vozes de paraibanos de toda sorte buscam remontar a história deste espaço humano, vivido e sentido, em seus mais diversos aspectos, sejam eles culturais, políticos e sociais, de modo que qualquer tentativa de menosprezo é logo revertida em seu contrário.

De maneira atinente àquele contexto histórico imediato, muito movido pelo silenciamento, no pós-golpe, do movimento organizado das Ligas Camponesas – na Paraíba, protagonizado por Elizabeth e João Pedro Teixeira –, punha-se em movência o grande tema da retirância e das relações entre agregado-latifundiário. O homem pobre e do campo, ao ser expulso da terra, ocupava um lugar cada vez mais marginalizado, acabando por ser forçado a sair do interior para as cidades, onde compunha mais um aspecto da paisagem da fome e da mendicância. Expõe-se, com isso, o ciclo em que esse sujeito, na cidade, é uma extensão daquele que antes vivia no campo como agregado: e, em meio a isso, se expõe o jogo exercido na paisagem política, protagonizada por discursos inflamados e debates entre José Américo de Almeida e João Agripino, por exemplo, ao tratarem no Congresso Nacional sobre programas de financiamento, leis e projetos de combate à seca.

ATOR 1 — O meu desejo não era simplesmente matar a fome dos nordestinos, mas levar-lhes um lenitivo maior.

ATOR 2 — Mas quando esperava que V. Exa. se pudesse sentir feliz ante a declaração de que o nordestino o apoiava, na medida do socorro à população, o vi enfurecido.

ATOR 1 — V. Exa. dizia exatamente o contrário: que estava faltando com os meus compromissos com o Nordeste.

ATOR 2 — Pois saiba, V. Exa., que como relator do projeto, hoje convertido em Lei Sarasate, fui eu quem introduziu as providências que ficam nas mãos de V. Exa. para praticar uma administração eficiente.

Saem os dois focos. Foco em um terceiro ATOR.

ATOR — O último eco do problema das secas na Paraíba. José Américo de Almeida e João Agripino brigam entre si, na Câmara Federal, brigando contra as secas⁵. (PONTES, [ca. 1968], p. 19).

As aspirações do homem do campo, em meio a essa realidade, passam a se tornar cada vez mais inférteis, quando a desesperança passa a ser um sentimento comum, matando-lhe “o gosto do trabalho” e expurgando-lhe “o amor à terra”, para, ao final, resultar em um indivíduo “cheio de resignação” – e, assim, muitas vezes, visto como preguiçoso. O homem pobre e do campo, nestes termos, pode encontrar a miséria ou, então, o banditismo, em face de uma realidade cada vez mais inóspita, na medida em que esta peça toca na dura e ambígua situação do cangaço, enquanto um meio extremo em vista da difícil vida do agregado em face do coronelismo, restando-lhe uma saída que aponta para o caminho da luta pelas armas:

ATOR 1 (*no canto do palco*) — “Avança, fraqueza do Governo!”
Reversão de luz.

ATOR 2 — Com esta exortação, os cangaceiros recebiam as forças policiais do Governo. — Pe. Francisco Pereira, *Vingança, não*.⁶

[...]

⁵ Nesta sequência, o ATOR 1 decanta as falas do Ministro José Américo de Almeida, o autor de *A bagaceira*, quando, em 1953, ocupava o Ministério da Viação e Obras Públicas, e o ATOR 2 profere as palavras do Deputado João Agripino, conforme o debate travado entre os dois políticos em sessão oficial, ocorrida em 10 de novembro daquele ano, transcrita ali com algumas supressões.

⁶ Referência ao livro de Francisco Pereira da Nóbrega, lançado em 1960, em que o autor (antes um sacerdote católico) discorre sobre suas vivências com o cangaço, entre 1922–1928. Certamente, o ATOR 1 está representando Chico Pereira (Francisco Pereira Dantas) em um momento de sua vida antes de entrar para o cangaço, mas logo após o assassinato de seu pai, João Pereira da Silva, ocorrido em 1922. A falta de esperança do homem nordestino e o caminho do cangaço, como parte do conflito social, também podem ser recuperados na peça *Coiteiros* (estreada em 1977), adaptação da obra de José Américo de Almeida, realizada pelo trio que tanto movimentava os palcos paraibanos naquele contexto: Altimar Pimentel, Elpidio Navarro e o maestro Pedro Santos, todos sob o comando de um diretor externo à Paraíba, a saber, Fernando Peixoto (1937–2012). A obra de José Américo focaliza menos o cangaceiro (perfil de herói, quase sempre mitificado e no limite do banditismo) ou o coiteiro (aquele que dava “coito”, ou seja, que esconde, “acoita”) para se dedicar a uma investigação sobre o meio em que esta dinâmica se dava. Este enfoque permanece na adaptação para os palcos, publicada no programa do espetáculo, mas enfatizando uma espécie de engrenagem trágica, posta em curso pelos problemas sociais envoltos nas

[VOZ DE CHICO PEREIRA GRAVADA] — “Os homens precisam de esperança. Sem ela, eles não vivem, não marcham. E quando a esperança lhes é negada aqui na terra, eles se voltam para os céus ou para as armas”.

[...]

ATOR 1 — Mataram meu pai. Amanhã passo pela rua e vão me apontar: “o velho morreu matando, como homem, e não tem um filho que puxe a ele. Três homens dentro de casa como se fosse saias”. [...] Mas eu não posso ficar vendo o criminoso todo dia. Vou à feira, lá está ele; vou a uma festa, lá está ele; entro no bar, lá está ele. Souza é muito pequeno para nós dois. (PONTES, [ca. 1968], p. 38–40).

De outro lado, o homem pobre e da cidade, sobrevive em meio à fome e à inexistência de mínimas condições de dignidade, restando-lhe a saída pela fé e/ou pela imaginação e pela esperteza, como nas cenas que dialogam com a tradição cordelista, revelada em seus pícaros e malandros, além, claro de seus poetas e heróis. De tudo isso, avultam perfis ainda bastante idealizados de José Américo de Almeida e do presidente João Pessoa, assassinado no Recife e tornado mártir do movimento de 1930; bem como dos heróis do período colonial (André Vidal de Negreiros, Piragibe e Branca Dias), ensejando uma maneira bastante mistificada de compreender as origens territoriais e étnico-culturais da Paraíba e, por conseguinte, do paraibano.

2.2 O mundo às avessas

O mundo da poesia popular é o mote que aponta o caminho rumo ao universo representado na peça *O mundo louco do poeta José Limeira*, de José Bezerra Filho (1939–), levada aos palcos pelo Grupo Cactus, em 1973; mas que teve um segundo fôlego em 1974, quando foi adequada aos cortes propostos pela ação da Censura Federal. Daí por diante, cumpriu não só nova temporada, como circulou por festivais de teatro amador.⁷ O espetáculo

relações que se travam entre os donos de terra e a ambígua atuação dos cangaceiros, em uma tentativa de realizar uma proteção mútua.

⁷ Tal qual o I Festival Nacional de Arte (FENAT), realizado em Campina Grande (PB), onde angariou prêmios na mostra competitiva, e, também, no ano de 1975, quando participa, junto com outros espetáculos paraibanos do III Festival Nacional de Teatro Amador (FENATA), realizado em Ponta Grossa (PR): dentre os espetáculos locais, estavam a primeira montagem do, hoje clássico, *As Velhas*, de Lourdes Ramalho, levado pelo Grupo

se dedicava à expressão de uma jornada em torno de um cantador popular paraibano, meio mítico meio surrealista, o famoso Zé Limeira, contando com a verve de um ator do quilate de Ednaldo do Egipto à frente se seu elenco. A dramaturgia e a cena acabavam por se desdobrar em uma *pulsão rapsódica*, pela qual se costumavam episódios, em que a fábula dramática se esgarça e a narrativa eclode.

Aliás, esta narrativa não buscava explicar ou “contar” sobre o poeta Zé Limeira, evocado desde o título, mas, antes de qualquer coisa, produzia um *gesto* lírico, capaz de implodir a forma dramática e instituir uma verdadeira genealogia e uma *gesta* em torno dos cantadores nordestinos, violeiros e repentistas, louvados por sua criatividade e força poética, mas, também, bastante situados no contexto de inúmeras dificuldades financeiras e de relação com o elogio e a crítica à dominação. Zé Limeira (1886–1954) foi um poeta repentista, natural da Serra do Teixeira, localizada na Paraíba, bastante destacado pelo seu versejar e pela sua aparência, conforme relatos dos seus contemporâneos, e que foi tornado o centro temático-formal deste texto, pelo qual se intenciona homenagear os grandes *vates* da poesia nordestina, dentre os quais ocuparia um lugar de destaque José Limeira – “que nunca leu, nem escreveu, mas quando morreu deixou seu nome imortalizado.”

ATOR III — Eis-nos aqui, numa jornada de intercâmbio cultural, armados com flautas, violas e violões, para render homenagem aos grandes repentistas nordestinos como Arrudinha, Canhotinho, José Alves Sobrinho, José Gonçalves, Sebastião José, Inácio da Catingueira, Romano da Mãe D’água, os irmãos Batistas e, mui particularmente, ao querido vate surrealista...

TODOS — Zé Limeira!

ATOR I (*cantando*)

— Me chamo Limeira, Liminha, Limão

Muntado a cavalo no mato fechado

Ciência Regente conheço um bocado:

Carcaça de burro, espora e gibão,

Facheiro, jurema, coiada, trovão,

Cênico da Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira (FACMA), de Campina Grande e, também, *Cordel* (uma compilação de versos da tradição do folheto nordestino, sob responsabilidade de Orlando Senna, com o Grupo Oficial do Teatro Santa Roza), ambos sob direção do já mencionado Rubens Teixeira.

Novilha parida do lado de lá,
 A cabra berrando do lado de cá
 Com medo do bode da pimba de ponta
 Limeira é quem fala, Limeira é quem conta,
 Cantando galope na beira do mar. (BEZERRA FILHO, 1973, p. 06).

Portanto, José Bezerra Filho, enquanto dramaturgo, assume a função de organizador de uma matéria tão vária que, assim, só se formaliza mediante o recurso a procedimentos como a montagem de textos, a hibridização de gêneros, a colagem e a forte presença de uma coralidade cênica, bastante afastada da definição de personagens dramáticos tal qual o espetáculo anteriormente comentado. Envolto em uma atmosfera épico-lírica, passando pelo fado luso e por um sabor camoniano, o texto rememora o passado, reinventando as raízes arbitrárias e genealógicas de um poeta negro, extravagante e tido enquanto precursor do surrealismo no modo de arranjar seus versos (Cf. ANDRADE, 2003). A peça, assim, mediante um modo de composição em que avulta a *bricolagem*, lembrando processos estéticos acionados, por exemplo, por Mário de Andrade em seu *Macunaíma*, satiriza um modo de ser brasileiro, marcado pelo gesto de grandeza.

De outro lado, na medida em que os feitos artísticos paraibanos naqueles tempos vão sendo elencados, passando por suas personalidades notáveis, de Ariano Suassuna a Vassoura (figura importantíssima da paisagem humana pessoense), vão se cruzando caminhos, regidos pela referência a uma esquadra que passa pelas inscrições rupestres do Ingá e pelo Riachão do Bacamarte até chegar ao alto da Serra da Borborema, de onde se avista a cidade de Campina Grande e sua feira. Dali, a incursão adentra o Sertão, com o fito de chegar à Serra do Teixeira, cidade de nascimento do cantador:

ATOR III — Atenção! Teixeira à vista!
 ATOR II — Eis, acolá, o chapadão da Serra do Teixeira, terra onde nasceu a maior figura de cantador de viola de todos os tempos.
 [...]
 ATOR I (*cantando e acompanhando-se ao violão*)⁸
 — Talvez você desconheça

⁸ Pelo que se é possível deduzir, na convenção cênica, o ATOR I sempre tem as falas de Zé Limeira, o que, aliás, já ocorreu desde as primeiras páginas, mas, a “transmutação” definitiva só se dará mais adiante.

Que eu sou de Taperoá!
 ATOR II (*interrompendo*) — Espere aí, poeta! Todo mundo sabe que
 você nasceu na Serra do Teixeira!
 ATOR I — Pra mim tanto faz uma merda como a outra! Sou um
 cidadão do mundo! (BEZERRA FILHO, 1973, p. 23).

É assim que o poeta, misto de herói versejador e de louco, surge mediado pelo impacto da publicação do livro de Orlando Tejo – *Zé Limeira, poeta do absurdo* (1974) – sobre aquele contexto da cultura paraibana, abraçando uma tessitura, não menos rapsódica, que aponta, segundo alguns, ora para a preservação da memória de um poeta que existiu e cantou por todo o interior paraibano seus versos inventivos e que rompiam com a lógica da linguagem; ora para a invenção pura de linguagem, uma hibridização de um conjunto de versos, quase pastiches das convenções e normas da cantoria nordestina, os quais, compostos por muitos poetas, foram se adensando à imagem desse cantador à guisa de um Homero local⁹. Tejo ganhou destaque após a publicação do seu livro, o qual desperta, até hoje, muitos debates sobre os limites entre a escrita biográfica e a criação literária ali empreendida, enquanto se engendra uma personalidade artística em meio ao contexto de produção-circulação da poesia oral-popular.

ZÉ LIMEIRA
 — Eu me chamo Zé Limeira
 Cantor de força vulcânica,
 Prodologicadamente
 Cantor sem nenhuma pânica.
 Só não pode apreciá-lo,
 Pessoa senvergonhânica.

⁹ Para melhor entendimento dessa atitude, vale chamar atenção para o que já afirmou Andrade (2003, p. 190): “Neologismos e associação de ideias surpreendentes e inusitadas consistiam na marca registrada de Zé Limeira, e o seu modo peculiar de desenvolver o repente acabou por fazer escola, com muitos procurando imitar o cantador da Paraíba. [...]. Os adversários condenavam os seus absurdos e preferiam continuar versejando de uma forma em que não fosse suprimido o fio narrativo, ou que lhes possibilitasse a exibição de um saber de ciência cuja razão de ser maior estava em fazer do detentor desta sabedoria objeto de admiração do público. Zé Limeira debochava deste gosto pela exibição de um saber de ciência e fazia pastiche deste tipo de forma de versejar, tirando efeitos humorísticos e fazendo afinal uma crítica mordaz do gosto bacharelesco por um saber ornamental.”

[...]

ATOR III — Com a permissão dos senhores, acamparemos nossa esquadra aqui no território lírico do poeta Zé Limeira, até o final deste espetáculo, pois julgamos ter encontrado a finalidade maior de nossa travessia.

ATRIZ — E paramos para escutar mais detalhadamente essa figura de cantador de viola que, de tão disparatado, tornou-se personagem quase mitológico nos anais da poética nordestina.

ATOR II — E como dispomos apenas do tempo desse espetáculo para apresentar aos senhores o poeta Zé Limeira, deixaremos de lado apreciações alheias ao espírito dessa representação, a fim de que o Vate da Serra do Teixeira disponha da liberdade de tempo, que sua imaginação exige, para a elaboração de seu autorretrato.

TODOS (*cantando alto*)

— Canta, canta, cantador

Que teu destino é cantar! (BEZERRA FILHO, 1973, p. 31–32).

Por isso, para além da exposição lítero-musical a que se lançava o espetáculo, parece que ali se tinha uma outra finalidade: acompanhar a figura de um cantador, mas não de qualquer um – mas daquele que cumpre um percurso tão mitológico quanto o da própria origem da poética nordestina. No fim, a descoberta a que se chega é aquela que se lança a uma ultrapassagem de um mundo delimitado por uma linguagem sob vigilância (a da Censura, mais radical, ou as das normas e convenções poéticas) e que abraça a loucura, pela viagem por uma “miragem de caravela” enquanto se roda “no carrossel do destino”. O que era uma busca genealógica, vai se tornando uma semente fecundada, resultado de um gozo a que se chega em inúmeros trocadilhos, de linguagem teatral e na vida cultural.

2.3 O *boom* da dramaturgia de uma autora

Maria de Lourdes Nunes Ramalho (1920–2019) é um nome incontornável em meio à cultura teatral paraibana. Primeiro por ser a única dramaturga a se destacar em sua época, com uma produção expressiva não só quantitativamente quanto qualitativamente; depois por ter escrito algumas das obras mais expressivas da dramaturgia nordestina, havendo sempre especial destaque à sua peça *As Velhas*, estreada em Campina Grande (PB),

em agosto de 1975, com o Grupo Cênico da Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira.¹⁰

A perspectiva crítica sobre a temática da retirância e da seca, em *As Velhas*, se volta à investigação da exploração da, assim chamada, indústria da seca. Acompanhamos um enredo marcado pela situação de migrância da família de Mariana, composta por seus filhos, Chicó e Branca, cruzando, na fuga da seca, um pedaço do sertão, em que se limitam Rio Grande do Norte, Ceará e Paraíba. Por estes caminhos, a família busca por Tonho, marido de Mariana que a abandonara para seguir a cigana Ludovina e seu bando, anos atrás. Através da construção das personagens femininas, que descansam à sombra da oiticica, enquanto Chicó busca uma colocação nas frentes de emergência, sob intermédio de Tomás, um mascate, a dramaturga representa modos de ser mulher baseados na necessária obediência ao pudor e ao recato, o que começa a se esgarçar diante de uma filha que, vislumbrando novos modos de viver, almeja a vivência vantajosa e plena da sexualidade, contrariando tudo o que Mariana, em sua busca desenfreada por Tonho e Ludovina, recusa-se a sentir.

Naqueles caminhos, entre a oiticica e o barracão onde os homens trabalham, Branca se depara com José, filho da cigana, agora presa pelas dores do reumatismo ao batente da casa, enquanto vela um Tonho decrepito e adoecido. Diante disso, a análise da sociedade e de suas estruturas de favor e de compadrio se tornam radicais, pois, nas estradas que se abrem à força de picaretas, se cruzam Chicó e José, rapazes idealistas e com os mesmos desejos de justiça social, em um mundo em que ela não parece mais ter espaço:

CHICÓ — [...] À meia-noite chegou um caminhão, eles descarregaram – era leite em pó, jabá, feijão, farinha e rapadura. Enquanto, no escuro, eles botavam pra dentro, eu entrei na boleia e surruipeei as notas. Tá

¹⁰ A história dessa montagem é repleta de sucessos, pois foi muito bem recepcionada nos festivais de que participou, estando marcada por um fluxo de continuidade do que ocorrera com Fogo-Fátuo, estreada no ano anterior, seja no que diz respeito a uma modificação nas técnicas de composição de personagens empregadas com o elenco, seja em relação à própria montagem cênica, nesta altura conduzida por um *diretor* imerso em um processo de *teatro moderno* e identificado a tais engrenagens em termos nacionais – a saber, o já mencionado Rubens Teixeira.

tudo na minha mão, nota fiscal do que veio pra ser dado de graça e os desgraçado tão vendendo. Só tou esperando a hora pra denunciar...

[...]

JOSÉ — Chicó, guarde lá suas provas que eu aqui já tenho também as minhas – lista com nome de defunto, gato, cachorro, jumento, bebê e velho aposentado... Dessa feita o Dr. Procope vai responder por tudo, até pelas ossada dos pobre que ele mandava matar e enterrar na fazenda (RAMALHO, 2005, p. 36).

As provas materiais dos desvios de recursos que cada um deles tem em mãos, tornam-se até menores diante do que José, naqueles anos difíceis da Ditadura, também aponta: o poder de vida e de morte do coronel que “manda matar e enterrar” quem lhe desafie. E este elemento, contextual e tragicamente relativo à vida nacional, também será retomado, via um jogo especular, nos amores contrariados, impossíveis de serem vividos, quando todas as personagens se percebem na mesma roldana. Enquanto José e Chicó lutam contra os desmandos, Branca perde-se de amor por José, sem saber que, assim, se enovela nas tramas de amor e ódio, tecidas entre as duas velhas do título. Mariana e Ludovina são o sustentáculo das suas famílias, enquanto se esquecem de viver suas próprias vidas: se, para uma, o marido é o bem buscado pelas veredas do sertão, para a outra, o homem-roubado, hoje doente, é um fardo a mais para ser carregado.

É este caminho (o da honra ferida) que motiva Mariana a cruzar as veredas que levam da oiticica, onde está arranchada enquanto espera a hora de partir novamente, até a casa de José, para negociar o casamento do rapaz com a sua filha, “perdida” de amor pelo jovem – sem saber, lá se dará o encontro definitivo com aquela a quem tanto procurava: a cigana Ludovina. Procurando a inimiga, Mariana encontra o seu próprio destino, revelado no dos filhos e no marido em frangalhos, mera sombra do homem que já fora:

MARIANA — Ainda num é dessa vez que eu venho buscar Tonho – nós tem conta de mais pressa a ajustar. [...].

VINA — Se você pensa que José vai casar com sua doida – pode quebrar o bico, que num casa mesmo. – Se pensa, também, que levando o velho, vai tomar a terra, pode voltar, em riba do rasto, porque a terra, que foi regada com nosso suor – num tem vivente que tire de nós.

MARIANA (*num desespero*) — O marido... a terra... Num tem dor que compare a essa que tá me queimando o peito — saber que minha

filha foi desonrada. Ludovina, me pague a dívida de tantos anos, limpando o nome de minha Branca.

VINA — Tinha graça. Eu criar José com tanto sacrifício pra botar no altar com uma noiva sem grinalda (RAMALHO, 2005, p. 62).

A força das personagens femininas começa a se desenhar em oposição ao individualismo crescente trazido pelas demandas da modernidade, tomadas como promessas de liberdade (infelizmente, frustradas). Mas essa força do indivíduo sobre o individualismo, na medida em que elas, contraditoriamente, defendem a posse do chão, como maneira de defender a família, sendo a terra uma metonímia daquela, marca o esmorecimento do poder patriarcal e, também, do próprio coronelismo, frente às demandas coletivas defendidas pelos jovens. Desta maneira, José, Chicó e, também Tonho, são homens atingidos por uma “crise” do patriarcado tradicional diante do impulso por justiça social – que leva à derrota dessa busca, sem sentido para aquele momento de transição e de “crise”, que, não plenamente resolvida, ainda garante o poder pelo mando e pela força das balas.

Está formalizada, na prestação de contas entre as inimigas, na cena final, a dialética trágica entre passado e presente, novas e velhas estruturas, tanto no nível das relações pessoais quanto no das relações sociais, apontando para o lugar de conflito entre valores modernos (como os da defesa do direito coletivo, a ânsia pela liberdade e domínio da força de trabalho e do ganho, como também sobre as pulsões do próprio corpo) e a derrocada das construções societárias, como aquelas do mundo patriarcal-senhorial-coronelista, que teimam em permanecer até os dias atuais. Deste conflito emerge a solidariedade feminina, a favor da prole: ao fim da cena, Tomás anuncia para as duas mulheres que Chicó e José foram baleados perto do barracão: Ludovina sabe o caminho até lá, mas não consegue andar; Mariana pode andar, mas não sabe como chegar ali. As inimigas, por fim, precisam se irmanar pela manutenção da terra e da prole.

Não podemos esquecer de mencionar que este ano de 1975 é definitivo para a consolidação de liames que acabam conduzindo a uma rede nacional de valorização do “folclore”, a qual, na Paraíba, se revela no fomento cada vez radical às vinculações da cultura popular com a dramaturgia-teatro – e é isto o que calcifica certo imaginário sobre a seca, as rixas e disputas familiares, atuando como tema gerador de diversos textos que apontam para um ciclo poderoso da dramaturgia paraibana, que abundará

nos palcos, na medida em que, cada vez mais, se demandam esses modos de representação, através de editais de fomento e concursos.

2.4 Os mestres sagrados

Nos inícios do ano seguinte, conforme Palhano (2009), se organiza a atividade do Teatro Experimental de Cabedelo (TECA), formado por jovens estudantes ligados à igreja e capitaneados pela figura magnética de Altimar Pimentel. Sua primeira produção foi, justamente, o texto *Cemitério das Juremas* (estreado em 1978), o qual, sob direção do próprio autor, estreou em meio a certo tumulto com a censura federal, que, por ocasião do ensaio geral, mandou proibir a peça (liberada após ferrenha campanha), considerada uma afronta contra os poderes estabelecidos. É interessante sublinhar que, naquele contexto, o tema sobre o qual o grupo se debruçara era bastante incômodo, pois, afinal, dizia respeito à resistência de grupos minoritários frente à repressão do Estado.

Como sabemos, a peça resultou de uma pesquisa empreendida pelo seu autor em face do culto da Jurema Sagrada – uma religião afro-indígena, com raízes bastante paraibanas, fincadas na cidade de Alhandra, onde fora localizado um espaço de culto, espécie de cemitério no qual se enterravam os antigos Mestres, após a morte, de modo se escapar da perseguição policial (a qual, inclusive, ameaçava queimar os corpos daqueles líderes), marcando cada sepultura com a semente de uma árvore de jurema¹¹. Culto que se volta às raízes de um povo pobre, em que cada Mestre encantado retorna ao mundo dos vivos, pela incorporação, para dar seus ensinamentos e para promover novas formas de sociabilidade. A Jurema remete às tradições antes chamadas de catimbozeiras,¹² palavra atualmente bastante pejorativa, mas

¹¹ Conforme Lima Segundo (2015, p. 65): “[...] Existem narrativas que dizem, também, que quando um juremeiro respeitado falecia em Alhandra, num tempo em que o acesso aos cemitérios católicos não era para todos, eles eram enterrados no ‘meio do mato’. Naquele momento, plantavam-se algumas sementes de jurema em sua sepultura, que, anos depois, com o crescimento da árvore, ela passaria a representar a sua presença na Terra, e logo, local de veneração.”

¹² A denominação “catimbó” aparece desde os estudos pioneiros de Mário de Andrade, quando de sua viagem ao Norte-Nordeste do Brasil, nos anos de 1920. Alhandra, cidade a 26 km ao sul da capital da Paraíba, foi berço dessa forma de culto, muito associado à figura de Maria Eugênia Gonçalves Guimarães, mais conhecida por Maria do Acais, que, desde a década de 1930, já era reconhecida “catimbozeira”. Até os anos de 1970, tais práticas

com forte impacto sobre a tradição cultural do nosso estado, com registros que remetem à década de 1920 – ou seja, um século atrás.

O enredo, assim, se volta a uma dinâmica em que as tradições sagradas e os laços societários se confundem em meio à difícil vida (seja aquela que diz respeito à exploração dos indivíduos pelo mundo do trabalho, seja à necessidade de se manter viva uma tradição ancestral) de homens e mulheres que, perseguidos pelas suas crenças, são impossibilitados até mesmo de cumprirem os ritos fúnebres em memória de suas lideranças. Altimar Pimentel nos entrega um texto em que a memória da religião vai sendo recontada em meio aos diálogos (sem proselitismo, mas de modo muito respeitoso e consequente) e em meio às possibilidades de urdir a resistência necessária contra a perseguição oficializada – é dado histórico que, pelo menos até meados da década de 1960, não havia liberdade de culto para os catimbozeiros, os quais tinham seus espaços sagrados invadidos, vilipendiados e seus objetos sagrados destruídos e apreendidos, sob acusação de bruxaria e satanismo, por exemplo – o que só irá se modificar em 1966. Todavia, enquanto monumento de resistência, a religião se mantinha firme, pela práxis mnemônica da história dos seus Mestres e Mestras, tais quais Maria do Acais e Manuel Cadete, ali rememorados e tornados modelos de ação contra a força repressora.

JONAS — Ah, Ernesto, você ainda se preocupa com isso! Todo delegado que chega aqui diz a mesma coisa.

ERNESTO — Mas o delegado está ameaçando botar todo mundo na cadeia!

[...]

JONAS — É assim que tem que ser feito. A gente tem que manter a religião. Cada um deve estar preparado para enfrentar as perseguições. O medo não pode ser maior do que a fé.

ERNESTO — Eu não estou com medo. Quero só prevenir.

JONAS — Uma vez um delegado mandou intimar Mané Cadete a comparecer à delegacia. Ele respondeu que não ia porque não devia nada à polícia. O delegado ficou brabo e mandou prender Mané Cadete. Os soldados trouxeram Mané Cadete escoltado pela rua, o povo todo acompanhando para ver a surra que ele ia levar na

estavam mais associadas às tradições indígenas, com uso de fumo, garrafadas de jurema e maracás, sendo, depois, muito hibridizadas com práticas afro-brasileiras, quando se foi assumindo a denominação genérica de Jurema.

delegacia. Quando Mané Cadete chegou na delegacia, os soldados estavam experimentando as chibatas ensebadas, dando estalos no ar. Mané Cadete olhou para o delegado e para os soldados firme, com força, com todo seu poder. Então, o delegado e os soldados começaram a tremer como crianças assustadas. Ernesto, eu estava lá e vi tudo! Eles tremiam de bater o queixo! Foi preciso que a mulher do delegado se lançasse aos pés de Mané Cadete e pedisse a ele pra não fazer mal ao marido dela. Mané Cadete levantou a mão — e todos se acalmaram. Ele voltou calmamente para casa. Nunca mais a polícia mexeu com Mané Cadete. (*Vai saindo.*) (PIMENTEL, 1992, p. 99–100).

Desta peça, a memória dos líderes e ancestrais avulta orgulhosa, pois, diante deles, a força hegemônica treme e se humilha, mesmo quando, no presente da ação, também se fale da humilhação e da perseguição, que só encontra possibilidade de fuga pela fé. Contudo, se há a busca incessante pela liberdade que se engendra na religiosidade, enquanto alternativa ao poder hegemônico do Estado (e, talvez, por isso, esta peça tenha incomodado ao censor), de outro lado, há uma discussão bastante curiosa sobre as impossibilidades de amar, na medida em que o amor, de tão libertário, possa apontar para uma ruptura e uma desestabilização das tradições, tornando-se uma força contrarrevolucionária. Portanto, este é o tripé que sustenta o enredo – a fé, o amor e a resistência.

CESÁRIO (*depois de um tempo*) — Paulo, você um dia vai ter o seu próprio terreiro. [...] — Você vai fabricar a bebida sagrada com as suas próprias mãos... Vai conhecer os mistérios da Jurema e dominar a sua ciência.... Vai ser um grande Mestre!

JOANA — E nós, podemos casar?

CESÁRIO — Os irmãos de fé, do mesmo terreiro, não podem se casar.

PAULO (*instintivamente, afasta-se de Joana*) — Não podemos?

CESÁRIO — Não. O caminho da fé exige sacrifícios. É preciso respeitar a vontade dos Caboclos e dos grandes Mestres. Eles fazem a lei. E a lei proíbe que dois irmãos de fé, do mesmo terreiro, se casem.

JOANA (*agressiva*) — Por quê? Por que proibir que duas pessoas que se amam se casem?

CESÁRIO (*impassível*) — É a lei. (PIMENTEL, 1992, p. 101–102)

É a fé de Paulo que solucionará o conflito final com as forças repressoras; é o amor de Joana que propõe o questionamento aos arranjos

dogmáticos das lideranças e, por fim, é o ato de resistência do Mestre Cesário (posto em sacrifício, diante das forças opressoras do Estado, para que seus seguidores percebam a força-potência da fé e da coletividade) que desestabiliza as relações sociais em múltiplos níveis. Aos poucos, as traições, dentro dos grupos que resistem, são expostas, mas há antes uma discussão sobre a tortura e a capitulação, como também sobre a ação pedagógica dos intelectuais (não aqueles ligados à academia e a um suposto saber racional, mas aqueles que promovem articulações orgânicas em um grupo social, apontando possibilidades de superação das contradições impostas pela hegemonia), os quais devem exercer suas forças em campos os mais diversos, de modo a surpreender os mecanismos de cooptação.

PAULO — Vamos! Os espíritos de luz vão nos ajudar a levar os dois irmãos para descansar junto deles no Cemitério das Juremas.

JOANA — Não. Eu não vou! Eu vou defender a minha liberdade.

PAULO — A liberdade está na religião. Fora da religião não há liberdade.

JOANA — A sua liberdade está na religião, não a minha. A religião é o limite da minha liberdade. E eu quero ser livre e ser feliz. E ser feliz é a melhor forma de servir a Deus, pois Ele nos criou para sermos felizes.

PAULO — Quer dizer que você não vai mais nos ajudar?

JOANA (*hesita*) — Está bem. Eu vou ajudar você, não à religião. E vou ajudá-lo pela última vez (PIMENTEL, 1992, p. 121).

Enquanto carregam os corpos dos companheiros de religião, mortos naquele embate, de modo a mantê-los com os demais, avulta-se, no desfecho da trama, a força da ancestralidade, representada pelas raízes do Juremal¹³, na verdade, espaço de memória da fé, mas também

¹³ De acordo com Salles (2004, p. 108), a “planta considerada sagrada em Alhandra é a *Mimosa tenuiflora* (Willd.), jurema-preta, que pertence à família das *mimosaceae*. De suas raízes ou cascas é produzida a bebida consumida durante as sessões. No Catimbó, os pés de jurema utilizados na fabricação dessa bebida eram ‘calçados’ e consagrados a um mestre ‘encantado’, constituindo as chamadas ‘cidades da Jurema’. Estes espaços sagrados, apesar da reinterpretação que perpassa todo o culto, continuam a ocupar uma posição central no universo mitológico dos atuais juremeiros da Umbanda”. Por outro lado, na segunda edição desta peça (PIMENTEL, 2005), o dramaturgo reproduz um texto intitulado “A cidade sagrada da Jurema” (publicado no jornal *O Momento*, em agosto de 1977), em que se declara haver sido descoberto um local, pelo babalorixá Carlos Leal Rodrigues, em que estariam sepultados “42 mestres famosos, entre os quais, além de ‘Zé Pulintra’, Joana

monumento contra a barbárie, que se impõe como instrumento de guerra contra os grupos opressores. Obviamente, há um embate bem desenhado e que fica sem solução: a posição coletiva de Paulo parece entrar em franca discordância com a necessidade de cumprir uma jornada pela realização pessoal, conforme expressa por Joana, enquanto vislumbre de liberdade. Naquele 1978, afinal, o AI-5 estava em vias de ser revogado e as regras do jogo, talvez, precisassem mudar.

3 Considerações finais

Como vimos até aqui, é possível afirmar que o *teatro moderno* produzido na Paraíba começou a se consolidar com a estreia de *Paraí-bê-a-bá*, em 1968, quando se deu início a um processo estético que, por muitos caminhos, teve sua culminância em 1982, quando estreou *Papa-Rabo* (adaptação empreendida por W. J. Solha, sobre o romance *Fogo-Morto*, de José Lins do Rego), sob direção de Fernando Teixeira, um dos diretos mais profícuos de nossa cena. Assim, esta estreia acabará apontando para um movimento espiralado, de forte potência estética, o qual culmina na estreia de *Vau da Sarapalha* (adaptação do conto de João Guimarães Rosa, encenada por Luiz Carlos Vasconcelos), com o Grupo Piollin, em 1992, indício definitivo de nossa entrada na cena contemporânea.

Nesta esteira, parece ser possível afirmar que, entre o ano de 1968 e meados da década seguinte, a *cultura teatral* paraibana vivenciava uma tendência hegemônica de representação da *regionalidade*, em que se valorizavam aspectos da cultura popular enquanto eixo estético para as montagens teatrais. Não é por acaso que se chegará à estreia retumbante, em 1976, de uma remontagem do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, pelas mãos de Fernando Teixeira, à frente do Grupo de Teatro Universitário/UFPB, como uma síntese deste processo. Tais tendências contribuem para um entendimento do regional como uma tendência estética que se articula na

‘Pé de Chita’, a mestra justiceira que morava em Santa Rita, a mestra jumeira Maria do Acais, mestre Tertuliano, José Vicente, vulgo ‘Malunguinho’, Manoel ‘Maior do Pé de Serra’, mestre Carlos ‘Zezinho do Acais’, Heron e a esposa Salomé, Rosalina, João de Alhandra, ‘Dondon’, ‘Pinicapau’, ‘Coqueiral’, ‘Cadete’, ‘Cangaraçu’, ‘Tambaba’ e outros”. Identificava-se, pois, a Cidade Sagrada, formada pelo conjunto de árvores, uma vez que cada Mestre falecido “tinha uma semente de jurema plantada em sua sepultura”, servindo de “esconderijo para os mestres sepultados”.

cena local, como veio da tendência regionalista em movimento no sistema nacional, de modo a renovar-se. Ou seja, essa permanência do regional em nossos palcos aponta para uma *ideia-força* que se desdobra nessa busca por uma representação da região para além do paradigma geográfico.

Nesse sentido, a *cultura teatral* paraibana, conforme os textos e autores apresentados acima, pode ser entendida pelo fomento às convenções que vinculam os modos de sentir/formar a regionalidade, com diálogo potente com as tradições populares: um fenômeno moderno que, em alguns casos, aponta para uma pesquisa e registro dos costumes, do falar e a descoberta desses elementos atinentes ao contexto sociocultural representado pelo teatro paraibano. A *regionalidade*, portanto, toma o Nordeste enquanto espaço referencial e simbólico, visando a consolidação de uma modernidade em nosso sistema teatral, cuja ótica se nutre dessa hibridização e mistura que interfere nos modos de sentir e de formar. Isso significa que a regionalidade pode ser entendida como uma simulação de uma realidade que, apesar de ser ficcional, corresponde a um universo histórico-social existente, articulando o que é criado (arte) com o já produzido (fato) (Cf. HAESBAERT, 2010).

Referências

ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. Com quantos fios se entretetece um Desafio: Encontro de Patativa do Assaré com a alma de Zé Limeira, o poeta do absurdo. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 4/5, p. 181–214, abr./maio, 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116381>> Acesso em: 15 maio 2023.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo. A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva. *Revista Letras*, Curitiba, n. 74, p. 119–132, jan./abr. 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v74i0.10955> Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/10955>> Acesso em: 15 maio 2023.

BEZERRA FILHO, José. *O mundo louco do poeta Zé Limeira*. João Pessoa, 1973. Datiloscrito inédito. Cópia do Processo n. 3776, pertencente ao Fundo Arquivístico da DCDP – Divisão de Censura de Divisões Públicas, Arquivo Nacional (Brasília, DF).

BRANDÃO, Tânia. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas Histórias do Teatro no Brasil. In: MOSTAÇO, Edécio. (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010. p. 333–375.

CHIAPPINI, Lígia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 15, p. 153–159, jan./jun. 1995. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1989/1128>> Acesso em: 16 maio 2023.

CUNHA, Duílio. *Histórias da cena tabajara: teatro em João Pessoa (1975–2000)*. João Pessoa: Editora Ideia, 2020.

HAESBAERT, Rogério. Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas. *Antares: Letras e Humanidades*, Caxias do Sul, n. 3, p. 2–24, jan./jun. 2010. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/416>> Acesso em: 16 maio 2023.

LIMA SEGUNDO, Francisco Sales de. *Memória e Tradição da ciência da Jurema em Alhandra (PB): a Cidade da Mestra Jardecilha*. Orientador: Prof. Dr. Estevão Martins Palitot. 2015. 171 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

NÓBREGA, P. Pereira. Vingança, não: depoimentos sobre Chico Pereira e cangaceiros do Nordeste. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1960.

PALHANO, Romualdo Rodrigues. *A saga de Altimar Pimentel e o Teatro Experimental de Cebedelo*. João Pessoa: Sal da Terra, 2009.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. *A construção: A última lingada: Cemitério de Juremas. Alamoá*. Brasília: Theasaurus, 1992.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. *Teatro de Raízes Populares II*. João Pessoa: Edição do Autor, 2005.

PONTES, Paulo. *Parai-bê-a-bá*. João Pessoa: Propan, [ca. 1968]

RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. *Teatro de Lourdes Ramalho: 2 textos para ler e/ou montar (As velhas e O trovador encantado)*. Organização, apresentação, notas e estudos Valéria Andrade e Diógenes Maciel. Campina Grande: Bagagem; João Pessoa: Ideia, 2005.

SALLES, Sandro Guimarães. À sombra da Jurema: a tradição dos mestres juremeiros na Umbanda de Alhandra. *Revista Antropológicas*, Recife, ano 8, v. 15, n. 1, p. 99–122, jan./jun. 2004. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaantropologicas/article/view/23612>> Acesso em: 17 maio 2023.

TEJO, Orlando. *Zé Limeira: Poeta do Absurdo*. João Pessoa: Interplan Editorial Propaganda, 1974.

TORRES NETO, Walter Lima. *Ensaio da Cultura teatral*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

VIEIRA, Paulo. *Paulo Pontes: a arte das coisas sabidas*. 2. ed. revisada e atualizada. João Pessoa: Editora A União, 2020.



Figuração do cotidiano em *Rasga coração* (1974)

Daily figuration in Rasga coração (1974)

Letícia Gomes do Nascimento

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

leticia.gomesn@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-1406-9546>

Resumo: O presente trabalho analisa de que forma o cotidiano se figura na peça *Rasga coração*, considerada o *magnum opus* de Vianninha. Como um mecanismo de construção dramática, o *flashback* é usado para entrelaçar o passado e o presente ao longo da peça. Isso ocorre nos planos de encenação, indicados pela rubrica do autor, por meio do emaranhamento entre a memória da personagem Custódio Manhães Jr., o Manguari Pistolão, e da narrativa histórica, representada por alguns acontecimentos da História do Brasil, entre o período de 1930 a 1970.

Palavras-chave: história do teatro; teatro brasileiro; teatro contemporâneo; Vianna Filho.

Abstract: This article intends to analyse the dramaturgical representation of everyday life in Oduvaldo Vianna Filho's play "Rasga Coração", his *magnum opus*. Special emphasis will be placed upon the analysis of flashbacks intertwining past and present, and entangling the personal memories of the protagonist, Manguari Pistolão (Custódio Manhães) and the historical memories of the country, represented by crucially important political events of the history of Brazil from 1930 to 1970.

Keywords: history of the theater; brazilian theater; contemporary theatre, Vianna Filho.

1 “Se tu queres ver a imensidão do céu e mar... rasga o coração”

Os dois riem muito e choram. *Foco de luz do presente*. Luca volta a cabeça enfaixada um pouco fraco, apoiado em Nena. Milena não volta. Os dois se tratam com muito carinho. *Num foco de luz do passado*, Camargo Velho fala. Manguari entra em *cena do presente*, vai até Luca, abraça-se fortemente com ele, beija-o. Ficam abraçados, emocionados (VIANNA FILHO, 2018a, p.71, grifo meu).

Essa é uma das rubricas de Vianninha que indica, ao longo da peça *Rasga coração*, o cruzamento entre passado e presente. O mecanismo utilizado é o *flashback*, comum no âmbito cinematográfico, mas nos palcos traduz-se por meio do jogo de luz. No presente dessa cena, Luca, filho de Manguari Pistolão, após uma manifestação na escola tem um momento de carinho com seu pai. Na luz do passado, aparece Camargo Velho, companheiro político de Manguari, falando sobre a Revolução de 30. As falas das personagens se mesclam de acordo com as rubricas do autor, fazendo com que os planos do passado e do presente da peça sejam representados em um fluxo intenso de ideias.

*Rasga coração*¹ é um texto teatral finalizado em 1974, nos momentos finais da vida de Vianninha. O cerne da peça gravita em torno do conflito de gerações, a partir da perspectiva político-ideológica, e ganha vida mediante o embate de perspectivas entre a personagem Manguari Pistolão e seu filho adolescente Luca. Essa não foi a primeira vez que o dramaturgo utilizou o *flashback* enquanto dispositivo dramático² para unir passado e presente, mesclando fatos pessoais do protagonista e fatos da História do Brasil, no caso da peça analisada aqui, entre o período de 1930 a 1970.

De acordo com Patrice Pavis, o *flashback*, no contexto teatral, é um

¹ O título da peça faz referência à valsa *Rasga coração* composta, em 1912, por Anacleto de Medeiros, com letra de Catulo da Paixão Cearense.

² O mecanismo do *flashback* já havia sido utilizado por Vianninha na peça *Mão na luva* para unir passado e presente. No entanto, cabe ressaltar que em *Mão na luva*, esse dispositivo atua no plano das memórias individuais das personagens Ela e Ele; enquanto em *Rasga coração* existe também uma memória histórica, que entra em cena sem necessariamente ser rememorada por uma personagem específica, como citado no primeiro caso. Cf. (ZAIDAN, 2011).

termo inglês para uma cena ou um motivo dentro de uma peça (na origem, dentro de um filme) que remete a um episódio anterior àquele que acaba de ser evocado. [...] Esta técnica “cinematográfica” não foi, entretanto, inventada pelo cinema; já existia no romance. No teatro, conhece uma certa voga, a partir das experimentações sobre a narrativa (ex.: *A Morte de um Caixeiro-Viajante*, de A. MILLER). Um dos primeiros usos se acha em *A Desconhecida de Arras*, de A. SALACROU (1935). No teatro, o *flashback* é indicado seja por um narrador, seja por uma mudança de luz ou uma música onírica, seja por motivo que encaixe este parêntese na peça. Sua utilização dramaturgica é muito flexível [...] O *flashback* opera conforme dicotomias simples: aqui/ali, agora/outroa, verdade/ficção. [...] um *flashback* dentro do *flashback* ou uma cascata de *flashbacks* desorientariam o espectador. Em contrapartida, todos estes procedimentos tornam-se legítimos quando a dramaturgia renuncia à linearidade e à objetividade da apresentação, quando brinca de imbricar inextricavelmente as realidades umas nas outras (PAVIS, 2005, p. 170).

Seguindo a definição apresentada por Pavis, a associação do *flashback*, enquanto um dispositivo flexível e advindo do romance, reforça o seu traço narrativo e, também, plástico. Retomando Bakhtin (1998), é, justamente, a plasticidade do romance que permite a diversificação de sua modelagem. Nesse sentido, evocar o gênero épico no teatro é reconhecer o seu caráter narrativo e, portanto, adaptável.

Ademais, *Rasga coração*, ao ter o flashback como um dos principais dispositivos épicos de sua estrutura, além de romper com a ação dramática, ele trabalha com um jogo de momentos, de temporalidades, entre passado e presente, a partir da memória da personagem e dos acontecimentos históricos. É dessa forma que o dramaturgo consegue coadunar o macro e o micro – ou ainda, a parte e o todo –, abordando a partir de uma relação familiar, os conflitos ideológicos de sua época existentes entre os partidos políticos, organizações partidárias e facções em luta. É no entrelaçamento temporal que Vianninha afirma uma *dramaturgia historicizante* (VIANNA FILHO, 2018a, p. 12; VIANNA FILHO, 2018b)³.

³ A professora Maria Silvia Betti faz uma apresentação à peça *Rasga coração* e se utiliza da definição *dramaturgia historicizante*. Ela também realizou um esforço de reunião e publicação do material de pesquisa levantado por Vianninha e pela jornalista Maria Célia Teixeira, nos arquivos da Biblioteca Nacional, para a produção do texto. Esse material reúne expressões, ditados, entre outras informações acerca do período, entre 1930 e 1970,

A peça é composta por dois atos, constituídos de quatro e seis cenas, respectivamente. Ela é fortemente marcada pela presença de elementos como os slides, a música, o coro, as vozes e pela colagem, recurso de compartimentação cênica. As rubricas indicando o jogo de luzes garantem a autonomia e a simultaneidade dos planos cênicos os aproximando, ou distanciando, temporalmente, espacialmente ou ideologicamente.

Considerada o *magnum opus* de Vianninha, segundo Balbi,

a maior proeza de Vianinha em *Rasga Coração*, é a conquista da *história como categoria estética*, definitivamente, uma de suas maiores obsessões. Encontrar, dentro de um referencial de opções de tratamento, que são históricos, que dizem respeito às convenções teatrais de um povo, a combinação operatória precisa que imprima o sentido pontual, ideológico, à representação que se intenta de dado fato sócio-temporal (BALBI, 2014, p. 61, grifo meu).

A temática familiar sempre foi presente na dramaturgia de Vianna Filho. Aliás, ela se mostra como uma das tônicas principais em seu trabalho no início dos anos 1970. É a partir da família, como o núcleo social capaz de efetivar opções políticas, e da multiplicidade de perspectivas que se colocam no mundo enquanto caminho de atuação política que Balbi, em consonância com a análise de Betti (1997, p. 292), afirma “a força da história como categoria estética e a precisão da memória como agenciador dramático” (BALBI, 2014, p. 61).

Um aspecto importante na peça é articulação entre as temporalidades que culminam em um paralelismo, estabelecendo uma série de recorrências que se mostram a partir das personagens, repetindo a situação outrora experimentada. (BETTI, 1997, p. 303) Por exemplo, quando Manguari e Nena foram repreendidos, em meio à troca de carícias, por Custódio Manhães, pai de Manguari. A mesma ação aconteceu com Luca e Milena, quando Pistolão segue a mesma atitude de seu pai, agora com seu filho. Não como uma forma de reforçar o acontecimento individual, mas, sim, para demarcar a repetição dos padrões de conduta socialmente instituídos, não superados e que se confirmam enquanto contradições. Essa forma de repetição ganha um peso maior nas determinações históricas e nas opções políticas sustentadas pelos

personagens, pois ela marca a escolha do dramaturgo pela não linearidade cronológica dos acontecimentos. Foi desse modo que Vianninha conferiu sentido à narrativa histórica presente em *Rasga coração*.

Para Vianninha, escrever *Rasga coração* foi um meio de expor as contradições cotidianas enraizadas nos macroprocessos históricos do país. Na figura de Manguari, um militante comunista sem qualquer traço de proeminência em seu meio político, o dramaturgo realizou um convite à reflexão do papel e da importância das gerações anteriores e os meios que, no presente da ação, se configuram como uma ação estratégica, organizada e, não necessariamente nova, mas, revolucionária.

MANGUARI — ... Não posso mais, não posso mais viver com uma pessoa que me olha como se eu estivesse morto! Como se todas as pessoas que estão aí fora gemendo no mundo fossem a mesma coisa! Como se não houvesse dois lados! E eu sempre estive ao lado dos que têm sede de justiça, menino! Eu sou um revolucionário, entendeu? Só porque uso terno e gravata e ando no ônibus 415 não posso ser revolucionário? *Sou um homem comum*, isso é uma outra coisa, mas até hoje ferve o meu sangue quando vejo do ônibus as crianças na favela, no meio do lixo, como porcos, até hoje choro, choro quando vejo cinco operários sentados na calçada, comendo marmittas frias, choro quando vejo vigia de obras aos domingos, sentado, rádio de pilha no ouvido, a imensa solidão dessa gente, a imensa injustiça. Revolução sou eu! *Revolução pra mim já foi uma coisa pirotécnica, agora é todo dia, lá no mundo, ardendo, usando as palavras, os gestos, os costumes, a esperanças desse mundo*, você não é revolucionário, menino, sou eu, você, no meu tempo, chamava-se Lorde Bundinha que nunca negou que era um fugitivo, você é um covardezinho que quer fazer do medo de viver um espetáculo de coragem! (VIANNA FILHO, 2018a, p. 138, grifo meu).

Assim, o anonimato, o comum e o rasteiro entram em contraste com os grandes episódios. O cotidiano se constitui na repetição das ações subjetivas, mas inseridas em um contexto de coletividade. Ele é o todo que se manifesta de múltiplas formas e incorpora um conjunto de práticas realizadas pelos sujeitos no tempo. No entanto, seria demasiadamente longo expor detalhadamente as cenas que compõem a peça e como, em cada uma delas, se figura a construção do cotidiano através do jogo de luzes envolvendo passado e presente; memória e acontecimento histórico. Então,

a alternativa que se põe aqui é apresentar como esse mecanismo funciona em alguns momentos do texto.

Por exemplo, a cena 4 começa com a luz do presente voltada para Luca ensanguentado e em outro plano a luz do passado foca em Manguari nessa mesma situação. Em temporalidades distintas, ambos vivenciam a repressão por sua militância e são cuidados por Nena e Lorde Bundinha, que buscam tolher a mobilização do filho e do amigo, respectivamente. A cena continua com o discurso de Camargo Velho sobre uma avaliação encaminhada pela direção do Partido Comunista Brasileiro, o PCB, sobre os primeiros anos do governo de Getúlio Vargas, reconhecendo as limitações do movimento acerca da efetivação dos direitos trabalhistas, ressaltando a contradição entre o êxtase revolucionário e a condição burguesa.

CAMARGO VELHO — Camaradas! Povo ré! A Revolução de 30 derramou nosso sangue pelo salário mínimo, indenização, justiça do trabalho, aposentadoria! Onde está tudo isso, povo ré! E as casas populares, a siderurgia, o metrô? Povo ré, não basta pedir aumento de salário, chegou a hora de pedir o poder (VIANNA FILHO, 2018a, p. 71).

Na continuidade da cena, Nena tenta convencer o filho Luca a voltar para o colégio, mas o adolescente resiste. Nesse momento, um plano do passado se abre com Manguari e Lorde Bundinha cantando e conversando arrastadamente, devido ao estado precário de saúde de Bundinha. As duas rubricas seguintes da peça sinalizam à volta ao presente e ao passado de modo quase tumultuado, com diversos elementos.

Sai. Meio arrasta Lorde Bundinha, que arrasta a armação. Abre a luz do presente, Milena com sintetizador, aparelho eletrônico que tira sons. Nena aparece à porta. Tapa os ouvidos

[...]

Nena entra. Manguari, na luz do passado aparece. Quase arrastando Bundinha que tosse. Milena dá gritos. Do outro lado aparece 666 de camisa verde, com Castro Cott. O hino em BG. Bandeiras (VIANNA FILHO, 2018a, p. 77).

Os cortes temporais ocorrem sempre em uma relação conflituosa entre os acontecimentos do passado e do presente do universo retratado. Por exemplo, o personagem Custódio Manhães, pai de Manguari Pistolão, é identificado como 666. Comumente, esse é um numeral associado a uma

perspectiva negativa, inclusive sendo citado como o número da besta, no livro bíblico do Apocalipse (13:18). No entanto, cabe dizer que essa referência tem um caráter irônico e produz um efeito cômico na peça, pois, na verdade trata-se do Fiscal 666 do Serviço de Endemias Rurais. Ou seja, a besta aqui era outra...

Adiante, Manguari apresenta ao filho Luca a solução que encontrou junto a Castro Cott, diretor do colégio que o adolescente frequenta. O rapaz deveria concordar em mentir e dizer que pertencia a um grupo musical e por isso precisaria manter o cabelo comprido. Em meio à cena, Manguari aparece entre Luca e Lorde Bundinha, seu amigo do passado, e recusa ajudar Bundinha na montagem de uma revista teatral a favor da imagem política de Vargas devido aos seus princípios. No vai e vem de temporalidades, Luca também rejeita a proposta do pai, alegando o mesmo motivo que Manguari sustentou quando era jovem.

LORDE BUNDINHA — Então você não pode trabalhar em lugar nenhum. A rádio Cajuti apoia o Getúlio e você trabalha no coro. Não tem franja.

LUCA — Volto sozinho, só o meu problema resolvido? É o famoso Manguari Pistolão que está me propondo isso?

MANGUARI — (*A Bundinha*) Porque tem coisa inevitável é que tem coisa evitável. Não pode confundir as duas, senão vira destino. (*A Luca*) Eu sei que não é a melhor solução, companheiro. Mais de quinhentos alunos, só quarenta resistem. Você não pode perder o ano, Luca. Tem que fazer vestibular ano que vem.

LUCA — Não sou de conjunto musical, pai...

LORDE BUNDINHA — Estou te pedindo uma caganinfância...

MANGUARI — (*A Bundinha*) Para de insistir, senão viro em fregê! (*A Luca*) Casto Cott também sabe que você não é de conjunto musical, ele também está cedendo, é uma vitória...

LUCA — Mas é que eu não sou mesmo de conjunto musical, viu, Manguari?

MANGUARI — Não tem tempo pra aguentar, Luca... Parada perdida é parada perdida.

LORDE BUNDINHA — Você só me ajuda então, Custódio, não aparece.

MANGUARI — Você está pedindo os meus princípios, não dou e sai cinza, Bundinha! (*A Luca*) Contra fato consumado, Luca, não tem luta, entende? Vocês não têm grêmio, uma associação, um litero-recreativo, pingue-pongue, nada! Lutar a partir de meio e antes de meio não lutar, não dá!

LUCA — Lutar pra andar de cabelo comprido?

LORDE BUNDINHA — Estou na espinha, não aguento ficar rondando nas esquinas de violão desafinado, pintor de vidro de restaurante...

MANGUARI — (*A Bundinha*) Cala essa boca! Vive chorando pitanga! Não pede minhas esperanças. Apruma, acende! (*A Luca*) Você tem que voltar pro colégio, Luca!

LUCA — Não vou. Resolvi lutar a partir de hoje, porque hoje fui atacado.

(*Lorde Bundinha fica por ali. Desenxabido. Humilhado*)

(VIANNA FILHO, 2018a, p. 81–82, grifo meu).

De um lado, é posta em questão da fidelidade, ora sob a égide da irredutibilidade juvenil, ausente de experiência, ora como filiação ao coletivo, no caso das convicções de Manguari, ora como reivindicação do direito à individualidade reiterada por Luca. A experiência que se configura aqui é a partir do tensionamento entre a história de Manguari e Luca, vista sob a perspectiva do cotidiano, mas também os conflitos que marcaram as disputas políticas entre gerações na História.

De modo mais suscinto e menos descritivo sobre o desenrolar de *Rasga coração*, no segundo ato, é interessante perceber a indicação de que as temporalidades fossem representadas simultaneamente, em um ritmo mais acelerado do que no primeiro ato. A presença de vários personagens em planos distintos exemplifica essa ideia, como nestas rubricas

A luz cai no quarto de Bundinha e diminui na reunião jovem que prossegue agora só com slides. Sem a presença física dos atores. Talvez os slides de reuniões e concentração de jovens em geral. Camargo Velho fica sob um foco de luz, ainda armando fuzil com estrondo. Castro Cott e 666, sob um foco de luz que se abre distribuem boletins. Manguari Pistolão e Luca se encontram na frente do palco. Olham jornais. (VIANNA FILHO, 2018a, p. 107).

Um tempo. Luca sai. Nena desaba numa poltrona chorando quieta. Manguari absolutamente imóvel. As figuras 666, Camargo Velho e Castro Cott aparecem. 666 espalha feijão e canta “Luar do Sertão”. Lorde Bundinha canta o “Queres ou não”. Camargo Velho canta o hino integralista, tudo muito baixo, quase inaudível. Manguari disca o telefone. (VIANNA FILHO, 2018a, p. 142).

Os tempos figurados ao longo do texto reforçam uma ideia de cotidiano construído a partir do contato entre as dimensões subjetiva e coletiva do corpo social. Recuperando a analogia eliaseana (ELIAS, 1994), é perceber que um tapete se constitui do entremeado de múltiplos fios e como isso é fundamental para a constituição de um todo, interdependente e maleável, aberto as possibilidades de atualização da experiência do passado, na concretude do presente e na expectativa do futuro - ou, para Vianninha, no anseio da revolução. Cotidiana, histórica e contínua.

2 O “épico à brasileira”

Na tradição teatral contemporânea, o épico é entendido como um elemento capaz de descontinuar o fluxo dramático por meio da figura do narrador, que tem por função eleger aquilo que deve ser mostrado no decorrer da ação. Esse gênero, na contemporaneidade, é correlacionado à abordagem proposta por Bertolt Brecht⁴ e tem por finalidade principal estabelecer um distanciamento crítico do público em relação à cena. Em oposição a esse tipo de fazer teatral, o gênero dramático prima pela continuidade da ação, na criação de uma temporalidade contínua, em uma espécie de testemunho ocular, entre o público e a cena.

Em termos teatrais, no Brasil, a recepção do épico teve uma aproximação com o teatro de revista, sobretudo por meio da noção de que cada cena existe

⁴ Durante o século XX, diferentes programas teatrais tiveram como pretensão a busca por um sentido do teatro. Um deles, caracterizado pela abordagem épica, conquistou importância a partir da proposta de Bertolt Brecht. Na concepção do dramaturgo alemão, o teatro deveria exercer uma função política, pautada no didatismo a fim de possibilitar uma incitação social. Em *Pequeno órgão para o teatro*, Brecht explicita um conjunto de mecanismos de distanciamento, estabelecido pelo uso de elementos épicos – como o coro, a música, a estrutura cenográfica exposta, entre outros – que teriam um efeito de quebra na identificação do público com o palco, incentivando uma compreensão crítica do público com base no conteúdo da peça. Apresenta ainda alguns recursos cênicos que podem ser mobilizados enquanto mecanismo de distanciamento. São eles a mudança de iluminação, a música, o uso de títulos, as alusões cênicas, a coreografia. Brecht propôs um programa de reformulação teatral em que os mecanismos de distanciamento têm como proposta a participação coletiva de atores, cenógrafos, coreógrafos e todos que compõem a cena teatral, com o intuito de dar vida a um novo fazer teatral, cujo espaço cênico fosse capaz de provocar questionamentos críticos no público, mostrando-se enquanto possibilidade de transformação social efetiva. Cf. (GUSMÃO, 2014).

por si mesma, rompendo com a necessidade de encadeamento presente na forma dramática⁵. Enquanto um braço da comédia, o teatro de revista se caracterizou a partir do ridículo. Entre a música e a farsa, a revista estabeleceu em seu desenvolvimento elementos de referência. Segundo Veneziano,

a revista de ano brasileira, [...] consistia num resumo crítico dos acontecimentos do ano anterior. Às vistas do público, desfilavam os principais fatos do ano findo relativos ao dia-a-dia, à moda, à política, à economia, ao transporte, aos grandes inventos, aos pequenos crimes, às desgraças, à imprensa, ao teatro, à cidade, ao país. Era uma história miniaturizada sob o painel anual, em linguagem popular, teatralizada. Equilibrava-se entre o registro factual e a ficcionalização cômica. [...] O fio condutor garantia a unidade do texto. [...] A ação revisteira [...] difere desta concepção aristotélica da ação dramática. Enquanto esta é desencadeada por conflitos internos e externos dos personagens e recheada de Emoções até subjetivas, aquela costuma ser impulsionada pelo movimento (físico) e mostra, ao narrar e comentar os fatos, um semblante próximo do épico-brechtiano (VENEZIANO, 1991, p. 88–91).

A revista tratava do presente. A escrita voltada às atualidades de uma época é o que permite a este gênero teatral uma constante mutabilidade, seja na mensagem ou em sua na forma. Até os anos 40, do século XX, o fio condutor tinha por função retratar um acontecimento atual, que poderia ser político. O gênero revisteiro propiciou o surgimento de produções caracteristicamente nacionais, com assuntos diretamente relacionados ao “cotidiano popular”, pois, para ela,

há um modo de se fazer revista à francesa, um à portuguesa, um à inglesa e, é claro, um à brasileira. Cada uma dessas nações a reivindicar dela uma representatividade essencialmente local e nacionalista. Já se disse ser a revista um gênero tipicamente francês, inglês, americano. E tudo isto pode ser verdade. Ao colocar em cena os disparates, as tolices, as asneiras dos políticos, dos poderosos,

⁵ Costa tem por argumento assinalar que *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal e *A mais-valia vai acabar seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, foram pioneiras na experiência de recepção da abordagem brechtiana no Brasil. Ainda afirma que Vianninha foi o responsável por desenvolver as questões trazidas pela peça de Boal e que, possivelmente, o fato de Vianna Filho ter atuado na peça o tenha favorecido nessa reflexão. Ademais, para Costa, Vianninha, com *A mais valia vai acabar, seu Edgar* trouxe como novidade uma modificação à função da cena por meio do uso de alegorias. Cf. (COSTA, 1996. p. 76).

combiná-los à música própria da terra e desenhar um painel dos acontecimentos imediatos, este gênero nasceu para servir, sob medida, à nacionalidade de quem o adotar (VENEZIANO, 1996, p. 34).

Um exemplo de trabalho revisteiro com um viés político é o de Oduvaldo Vianna, um comediógrafo em intensa atividade durante as décadas de 1930 e 1940 e um autodidata em relação aos seus estudos musicais – a música erudita funcionando como um dos extratos à estruturação de suas produções. Ele escreveu seis revistas e seis operetas,⁶ mas somente o texto de duas revistas foram preservados por completo. Uma delas, intitulada *Viva a República!*, foi escrita sob a tônica nacional como forma de crítica à submissão do brasileiro ao estrangeiro. O texto foi pensado repleto de alegorias, recurso bastante comum ao universo do teatro de revista.

Ao projetar as bases de seu teatro, Vianninha assimilou alguns traços do trabalho desenvolvido por seu pai, o dramaturgo Oduvaldo Vianna, mesmo que ambos tenham elaborado propostas artísticas autônomas, como afirma Carmelinda Guimarães (1984, p. 21). Portanto, é comum aparecer em suas obras questões de cunho político, com tônica nacional, das relações familiares pautadas na liberdade de questionamento e a própria relação com a comédia e o cinema, como foi o seu ambiente de infância. (GUIMARÃES, 1984, p. 21).

No entanto, cabe ressaltar que uma aproximação com o trabalho de Oduvaldo Vianna (pai) pode ser vista como a tentativa de buscar nos modelos cômicos do passado o diálogo com a *tradição*⁷ da comédia brasileira, especificamente. Mais ainda, é uma forma objetiva, e não subjetiva pela figura paterna, de angariar legitimação de seu trabalho. Ou, ao menos, tentar um espaço na disputa sobre a constituição do que é a modernidade no teatro brasileiro.

⁶ Cf. (MADEIRA, 2011, p. 5).

⁷ Aqui o termo *tradição* é entendido, de acordo com a definição do historiador Michael Baxandall, como a capacidade de atribuir uma nova forma de sentido com base na intencionalidade do artista. Isto decorre da visão particular e analítica sobre o passado que se relaciona ativamente com uma gama de competências dentro de uma cultura. Nessa perspectiva, ocorre uma reorganização do campo a partir de uma nova posição assumida por uma obra e por seu autor em referência aos seus pares e sua respectiva produção. Em uma analogia com o jogo de bilhar, Baxandall defende que “[...] as artes são um jogo de posição, e cada vez que um artista sofre uma influência reescreve um pouco a história de sua arte.” (BAXANDALL, 2006, p. 103).

Ainda, uma das funções basilares de seu teatro, fundamentalmente político⁸, era educativa. Não no sentido pedagógico, mas sim no sentido da “organização subjetiva do homem”. Ainda defendia um plano de reformas na estrutura teatral brasileira, acreditando no teatro como “uma forma de mediação entre o homem e a realidade concreta, para aguçá-la e propiciar intervenção precisa” (GUIMARÃES, 1984, p. 29–30).

Vianninha produziu um ensaio teórico⁹ tecendo uma reflexão acerca do sentido de cultura. Intitulado *A cultura proprietária e a cultura desapropriada*, o texto começa com a afirmação de que coexistem duas formas de cultura, condicionadas às diferentes classes sociais. A primeira seria a *cultura proprietária*, a cultura praticada, que pode ser entendida como um conjunto de práticas normalizadas pelas relações humanas, durante um determinado período histórico. É a cultura considerada como *dominante*, que necessita do discurso como forma de realização da prática e é incapaz de produzir algo fora da racionalização da existência humana.

A característica de verdade absoluta que ela some aparece aí. Em sendo a única cultura que é efetivamente vivida, praticada, institucionalizada – formulada; regulamentando as atitudes e as condutas do todo social; facilmente é identificada como insubstituível, como terminada. Sua institucionalização é rígida e de maneira nenhuma pode condescender em seus princípios fundamentais.

⁸ Para a experiência do CPC da UNE, aqui se entende teatro político a partir da definição dada por Eric Bentley (1969), considerando não somente o texto, mas também os meios e locais de representação da peça. Não obstante, compreende-se que Vianninha não deixou o seu engajamento político de lado em momentos posteriores de sua trajetória. Ao contrário, o dramaturgo buscou novos meios de levar aos palcos o seu compromisso com uma arte crítica. Desta forma, o sentido de engajamento pode ser entendido como um compromisso, segundo os termos de Raymond Williams (1979).

⁹ Fernando Peixoto aponta que o manuscrito do texto em questão apresenta frases e esquemas confusos – e alguns até mesmo ilegíveis. Afirma ser um texto sem título, sem datação e se constituiu enquanto uma reflexão mais ampla sobre questões estéticas, apesar de estar vinculado a uma visão que tem como ponto de partida a luta de classes. Inclusive, Peixoto em sua nota menciona a existência de outro manuscrito que se assemelha ao apresentado aqui. Entretanto, o autor optou por publicar a versão cuja ideia central desenvolveu-se, em sua percepção, de forma mais completa. Neste trabalho, o recurso a este texto de Vianninha tem por intenção mostrar o esforço do dramaturgo em construir, ou ao menos tentar, reflexões teóricas sobre o sentido estético de sua produção, em sua perspectiva. Cf. (VIANNA FILHO, 1983a. p. 142–148).

[...] Sua produção artística é a da adaptação ao meio e não a da transformação do meio. Sua perspectiva de transformação do meio está formulada racionalmente, está sendo praticada pelo todo social. [...] O homem abdica de sua condição criadora, de sua ação transformadora, de sua capacidade de globalizar as conexões mais fundas do real. A sociedade esmorece e se suicida. E está atrás do prazer do suicídio. Falida sua cultura de transformação do meio, é incapaz de assumir, no plano estético, a não ser com disfarces e sutilezas agudas, a característica cruel e impermeável que assumiu o comando da sociedade, para manutenção de sua ordem alquebrada (VIANNA FILHO, 1983a, p. 142–143).

Em contrapartida, a segunda seria a *cultura desapropriada* que, na visão do dramaturgo, não é praticada, portanto, discursivamente é uma cultura empobrecida. Isso significaria que as possibilidades de transformação do meio se esvaem mediante a necessidade de adaptação do ser. “É uma cultura de aspiração” como Vianninha definiu “o sentimento popular” (VIANNA FILHO, 1983a, p. 144). Este descolamento entre o discurso e a prática é o que torna a cultura um espaço pouco racionalizado, sem abertura para a transformação social efetiva. É a partir desta distinção que a diferenciação da produção artística atrelada às duas formas de cultura coexistentes se coloca, enquanto “uma parte do racionalizado para formular os sentimentos e os valores que devem reger nossa conduta; a outra partirá dos sentimentos e dos valores aspirados, para tentar formular os porquês de sua impraticabilidade” (VIANNA FILHO, 1983a, p. 142–144).

Nesse sentido, para Vianninha se colocou a imprescindibilidade de um novo tipo de produção artística em que a arte

não será a arte de como devemos ser; será a arte de como o mundo é. Será a arte, ao contrário da outra, que discute a transformação do meio; as leis e as necessidades que a regulam e não as leis da adaptação. Será uma arte política, do conhecimento; uma arte que possibilite uma nova prática; ao contrário da outra que condiciona. Será uma arte que tentará transpor para a consciência o mais vigoroso sentimento cognoscitivo do real. Será a arte do homem enquanto produtor, não enquanto consumidor. A arte que possibilite, que encaminhe a cultura popular para o plano do discurso e da racionalização, que permitirá uma prática efetiva de desalojamento de estruturas envelhecidas e cruéis. [...] Essa é a tarefa dos seus ideólogos e dos seus artistas. Criar sentimentos que

o retiram da sua inércia, de sua aceitação – através de vigorosos mapas de descrição do real (VIANNA FILHO, 1983a, p. 144–145).

Devido à incompletude do texto, não é possível afirmar o que Vianninha entendia efetivamente por esta noção de cultura em termos brasileiros. Entretanto, uma frase chama atenção sobre a concepção de História defendida pelo dramaturgo: “os problemas de cuja solução pendem o próprio destino da sociedade e do homem” (VIANNA FILHO, 1983a, p. 146). A ideia de destino remete a uma concepção teleológica da História. No caso de Vianna Filho, o *telos* seria a revolução socialista, em consonância com as teorias políticas que permeavam o espaço do Partido Comunista Brasileiro, ao qual o autor foi filiado até o fim de sua vida.

Talvez, pareça óbvia a afirmação acima, mas o lugar que a História ocupou na produção dramaturgical de Vianninha foi central. Não somente pelas temáticas exploradas a partir de suas experiências – e as de seus companheiros de teatro e militância – mas pelo fio condutor que aparece em seu trabalho: a questão do cotidiano. Isso porque acredita-se no *cotidiano enquanto produtor de historicidade*¹⁰ e, assim, a História se constrói como uma linha progressiva, cujo fim é a sonhada revolução.

Outros ensaios teóricos do autor também concederam um lugar à importância da história. Como, por exemplo, em *A ação dramática como categoria estética* que ele apresenta a história enquanto uma possibilidade diferenciada de enfoque estético, porque

as formas de relacionamento humano modificam-se e estas modificações não registradas divididamente em todo o aparelho de representação promotoras do real que possui o homem – o consciente se divide entre representações promotoras e representações congeladoras do processo social. O inconsciente guarda também representações de promoção e de congelamento do devir. A divisão não é feita entre nossos órgãos ou mecanismos. A divisão é feita entre nosso sistema global de representação e a realidade. A revolução não pode ser feita pelo prevailecimento de um ou outro dos mecanismos interiores que possuímos. A revolução não pode ser feita dentro de nós. Tem que ser feita na história, porque a história é parte do nosso

¹⁰ O crítico alemão Erich Auerbach (2004) atenta para a importância de uma análise, ao mesmo tempo, filológica e sociológica das obras literárias, pensando a historicidade de seus conteúdos e de suas formas, ou seja, a sua historicidade e a sua literalidade.

sistema de representação. Nós somos massa histórica. A revolução não pode ser feita na catalogação – tem que ser feita no movimento que propõe a catalogação. Na história. E a história não é feita eticamente em primeiro lugar, é feita, politicamente, por agrupamentos humanos que se opõem. [...] O teatro, elemento de formação do sistema de representação do homem, tem que ser o fiel intérprete da historicidade, da sua imersão no caos, na oceanidade – mas também tem que ser o intérprete de sua projeção (VIANNA FILHO, 1983b, p; 136–138).

Na perspectiva do autor, a sociedade se compõe e se modifica a partir de representações sistematizadas. A história, então, seria um processo que ocorre de modo coletivo, por meio da luta de classes, em que o homem enquanto indivíduo não tem o poder de modificar as estruturas sociais que moldam a realidade. E o teatro, enquanto um dos elementos fundamentais do sistema de representação social existente, desempenharia uma função histórica, na medida em que revela a historicidade dos acontecimentos, desde os elementos mais estruturantes até às complexidades que a constituiria.

Outro ponto relacionado à História na obra de Vianninha é importante para este trabalho. Para o dramaturgo, a técnica teatral traduz-se enquanto um patrimônio histórico. Nas palavras do autor,

por amor à técnica, ao domínio da carpintaria teatral. Isso é importante porque existe em alguns setores jovens, um preconceito em relação às técnicas teatrais que são identificadas com concessão. Mas eu acho que a técnica é um patrimônio conquistado ao longo da história. Se o dramaturgo conseguir preservar esse patrimônio, já é uma grande coisa (MORAES, 2000, p. 334).

Como indica Dênis de Moraes (2000), estes dizeres de Vianna Filho estão no programa de espetáculo da peça *Allegro desbum... Se Martins Pena fosse vivo*, uma comédia de costumes, dedicada aos comediógrafos Oduvaldo Vianna e Martins Pena. A ideia que se coloca aqui é refletir sobre um possível deslocamento de elementos estéticos do “teatro antigo” para uma experiência de “teatro moderno”¹¹.

¹¹ Em geral, a história do teatro brasileiro é dividida em dois grandes blocos referentes ao um “teatro antigo” e a um “teatro moderno”. Esta divisão foi consolidada, principalmente, pela crítica teatral, a exemplo dos críticos Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi. Cf. (PRADO, 1988.; MAGALDI, 1999).

A fala citada de Vianninha parece estar em sintonia em recuperar aspectos deste dito “teatro antigo”, como forma de repensar modelos dramaturgicos em busca de uma nova linguagem teatral e a demarcação de um projeto nacional de teatro pela comédia, associada a um teatro em que uma das grandes marcas foi o estabelecimento da prosódia brasileira¹², em oposição ao modelo de teatro vigente a partir dos anos 1950 no Brasil¹³.

A escrita do texto de *Rasga coração* despendeu um esforço enorme de pesquisa por parte do autor. Ao lado da jornalista Maria Célia Teixeira, o dramaturgo realizou um extenso levantamento de dados nos arquivos da Biblioteca Nacional, localizada na cidade do Rio de Janeiro. Essa foi a peça em que Vianninha corroborou a sua posição em prol de uma dramaturgia épica e historicizante¹⁴.

No prefácio da peça, Vianninha diz que se utilizou das técnicas do *playwright* e da colagem. Esse último, mecanismo também foi utilizado em outras peças anteriormente, a exemplo de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*.¹⁵ Para o dramaturgo esta combinação pareceu representar

¹² Oduvaldo Vianna é tido como o responsável pelo uso da prosódia brasileira no teatro. Foi uma figura importante do Teatro Trianon e fundou, ao lado da atriz Abigail Maia, a Companhia Brasileira de Comédias, na década de 1920. Cf. (COSTA, 2006).

¹³ Nos anos 1950, 60 e 70, houve um movimento de intelectuais com a perspectiva de consolidação de um mercado cultural nacional. Na proposta formulada por Ridenti (2010, p. 66), isso significou a busca de duas gerações por uma manutenção de um campo artístico nacional, contra um modelo totalmente europeizado, a exemplo de Oduvaldo Vianna e Vianninha. Entretanto, o sociólogo indica uma virada nos anos 70, com a modificação do papel do intelectual na vida cultural do país. Neste sentido, Patriota (2007, p. 138) atenta para a posição de Vianninha enquanto um dos primeiros a colocar em cena uma crítica sobre a indústria cultural e da atitude do artista frente a ela. Essa também foi uma preocupação estampada em textos não teatrais do dramaturgo. Em *A questão do autor nacional*, o autor coloca em pauta uma crítica ao mercado teatral da época, incluindo a não subvenção estatal adequada, como meio de explicar a marginalidade do autor de teatro e aos prejuízos disso para o desenvolvimento do teatro brasileiro.

¹⁴ O esforço de pesquisa realizado por Vianninha foi transformado em dossiê, e publicado, pela Profª. Maria Silvia Betti. Cf. (VIANNA FILHO, 2018b, p. 11–12).

¹⁵ *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* foi escrita em 1965, em parceria com Ferreira Gullar. A peça apresenta elementos como a literatura de cordel, o uso de slides, o uso de canções e a métrica dos diálogos, em sua maioria, são versos de sete sílabas. A escolha dessa modelagem textual favorece os jogos verbais entre as falas das personagens através da rima ou do ritmo. Outro detalhe interessante é que essa peça teve como referência o filme britânico *Tom Jones*, de 1963, marcando, mais uma vez, o contato de Vianninha com o cinema.

uma nova linguagem dramática (VIANNA FILHO, 2018a, p. 18). *Rasga coração* possibilitou a Vianna Filho colocar em debate algumas das mais importantes transformações sócio-políticas ocorridas no Brasil, durante o último século. Além disso, enquanto material dramaturgico, a centralidade de coletivos militantes foi uma novidade na década de 1970 para o teatro nacional (VIANNA FILHO, 2018a, p. 146).

O método da colagem como o mecanismo de construção dramaturgica foi utilizado para dar corpo à peça: a incursão pelo épico, drama e a revista é o que garante a inovação que consagrou Vianninha enquanto autor de teatro, aos olhos da crítica e de seus pares. Além disso, a linguagem coloquial é um ponto que se nota muito ao longo da peça, fruto do intenso esforço de pesquisa do autor que procurou não somente fatos relacionados à História do Brasil, mas, também, aos detalhes que permeavam o cotidiano, a exemplo de gírias, ditados e expressões próprias do linguajar da época, como, por exemplo, neste trecho selecionado.

666 — Custodinho! Custodinho!

MANGUARI — Ronca! Ronca! Vamos bater sujo! Raiva na rua! Raiva maltrapilha na rua! Frita! Esparrama! purgativa preta. (*Talvez eles passem pelo palco com bobinas de papel jornal, desenrolando*)

666 — (*Encontra Manguari*) Tira esse lenço do pescoço, menino!... Tenha-se! Você tem 17 anos!

[...]

666 — Getúlio perdeu as eleições, menino! Por que não respeita as urnas? Quem vai dirigir o Brasil agora? Os carvoeiros, os vendedores de peru, as horizontais da Lapa, os estrumeiros dos estábulos, os carregadores de água, os acendedores de lampião? Volta comigo imediatamente que isso termina em grogotó de galhetas! (*Sai puxando Manguari que chora*) (VIANNA FILHO, 2018a, p. 30–31, grifo meu).

Enfim, Vianninha escreveu prólogo para a peça, mas não incorporou ao texto final. Mesmo assim, ao que parece, a existência deste texto demonstra o esforço do dramaturgo em congregar diferentes dispositivos em seu trabalho – como ele mesmo deixou claro no prefácio e já exposto aqui. No mais, as palavras que seguem abaixo remetem a um tipo de teatro espontâneo que mediante a transitoriedade da forma e análogo à vida, delinea um dos principais elementos desta obra: o cotidiano.

Um teatro é o único lugar em que estamos presentes não estando

em que participamos dos acontecimentos que entretanto só acontecem porque não estamos neles
É uma sensação doce demais, descoberta dos gregos quando descobriram que o destino depende da maneira como entendemos
É uma sensação que não queremos transgredir inclusive, porque achamos que só nesse estado desavisado, descontraído, blandicioso poderemos deixar alguns talentos em sua alma que sirvam para medir os tamanhos reais da vida
Esperamos que essa doce sensação de gratuidade à saída do teatro, amanhã nas ruas, as coisas corriqueiras ganhem outro significado para os senhores apareçam fora dos seus gestos habituais
Se isso acontecer, se de alguma forma tivermos aberto a sua segurança para sentir que as definitivas formas da vida são transitórias formas que nós criamos, estaremos moralmente recompensados (VIANNA FILHO, 2018a, p. 164).

Referências

- AUERBACH, Erich. Na Mansão de La Mole. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 405–441.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec: Unesp, 1998, p. 397–428.
- BALBI, Danieli C. *Rasga coração: o sentido de revolucionário por seleção metonímica*. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Edusp, 1997. (Coleção Artistas Brasileiros).
- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Organizado por Michael Schröter. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

COSTA, Jeanette Ferreira da. Oduvaldo Vianna: um inovador no teatro, no rádio e no cinema brasileiros. In: FUNARTE. Brasil Memória das Artes. [S. l.], 2006. Site. Disponível em: <<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldo-vianna-um-inovador-no-teatro-no-radio-e-no-cinema-brasileiros/>>. Acesso em: 02 set. 2022.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Um ato de resistência: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: MG Editores Associados LTDA, 1984.

GUSMÃO, Henrique Buarque de. O sentido do teatro: contribuições para uma história cultural de programas teatrais contemporâneos. Topoi, Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 209–222, jan./jun. 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/topoi/a/MRKQwqtQqJ4YM5HVbmcSFYM/?lang=pt&format=pdf>> Acesso em: 14 ago. 2022.

MADEIRA, Wagner Martins. O teatro de revista de Oduvaldo Vianna. Revista Pandora Brasil, [s.l.], n. 31, p. 1–18, jun. 2011. Disponível em: <http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/teatro/wagner.pdf> Acesso em: 28 set. 2022.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1999.

MORAES, Dênis de. *Vianinha, cúmplice da paixão: uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

PAVIS, Patrice. Flash-back. In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 170.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PATRIOTA, Rosângela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro revista brasileiro... Oba!*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A ação dramática como categoria estética. In: PEIXOTO, Fernando. *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983a. p. 136–138.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A cultura proprietária e a cultura desapropriada. *In: PEIXOTO, Fernando. Vianinha: teatro, televisão, política.* São Paulo: Brasiliense, 1983b. p. 142–148.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Dossiê de pesquisa: para a peça Rasga coração.* Organização Maria Silvia Betti. São Paulo: Temporal, 2018a.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Rasga coração.* Organização Maria Silvia Betti. São Paulo: Temporal, 2018b.

ZAIDAN, Simone Mello. *O tempo em cena: experimentação dramaturgica em Mão na Luva*, de Oduvaldo Vianna Filho. Orientador: João Roberto Gomes de Faria. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.



Quando as máquinas param: o teatro de Plínio Marcos no telecinema português¹

Quando as máquinas param: Plínio Marcos' theater in Portuguese telecinema

Helciclever Barros da Silva Sales

Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasília, DF/ Brasil*

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, Mato Grosso do Sul/ Brasil**

helciclever@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0976-6892>

Wagner Corsino Enedino

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, Mato Grosso do Sul/ Brasil

wagner.corsino@ufms.br

<https://orcid.org/0000-0003-2096-538X>

Resumo: O objetivo desse ensaio é discutir e analisar o filme português *Quando as máquinas param* (1984-1985) dos cineastas Pedro Belo e Luís Filipe Costa baseado na peça homônima de Plínio Marcos (1963-1967). Essa obra filmica foi produzida para o canal de TV RTP 1 e exibido em 1985. O elenco contou com Júlio César (Zé), Adelaide Ferreira (Nina), Luísa Salgueiro (D. Marlana), Pedro Efe (Milongas), José Wallenstein (Angarlador), Canto e Castro (pai de Tónico), Amadeu Coronho (Manel), Argumento e diálogos por Pedro Belo e Luís Filipe Costa. Ao que tudo indica, é a única transposição cinematográfica desta peça de Plínio Marcos, assim como o primeiro e único filme estrangeiro baseado no teatro pliniano, hipótese que será objeto de maiores reflexões. Importante frisar que a RTP 1 era o único canal de TV à época da redemocratização portuguesa. Isso é particularmente curioso

¹ Este trabalho é oriundo do projeto de pesquisa intitulado “A recepção acadêmica, crítica e midiática de Plínio Marcos em Portugal” conduzido no âmbito de estágio pós-doutoral realizado por Helciclever Barros da Silva Sales na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) sob a supervisão acadêmica do Professor Dr. Wagner Corsino Enedino.

visto que esse canal vinha se reconfigurando ao nascente cenário democrático após a longa ditadura lusa (o canal iniciou suas transmissões em 1956-1957, ainda sob o jugo ditatorial), de forma que produzir um filme a partir de peça pliniana, justo no ano de 1985, ano do início da abertura política brasileira, não deixa de ser algo digno de menção e análise. A escolha dos realizadores portugueses acerca da peça *Quando as Máquinas Param* e sua temática central, o desemprego, para transposição em filme, em associação ao momento vivido, tanto por Portugal, quanto o Brasil, naquele instante histórico.

Palavras-chave: *Quando as máquinas param*. Plínio Marcos. Cinema Português.

Abstract: The purpose of this essay is to discuss and analyze the portuguese film *When the machines stop* (1984-1985) by filmmakers Pedro Belo and Luís Filipe Costa based on the homonymous play by Plínio Marcos (1963-1967). This filmic work was produced for the TV channel RTP 1 and shown in 1985. The cast included Júlio César (Zé), Adelaide Ferreira (Nina), Luísa Salgueiro (D. Marlana), Pedro Efe (Milongas), José Wallenstein (Angarlador), Canto e Castro (Tonico's father), Amadeu Coronho (Manel), Script and dialogue by Pedro Belo and Luís Filipe Costa. Apparently, it is the only cinematographic transposition of this play by Plínio Marcos, as well as the first and only foreign film based on Plinian theatre, a hypothesis that will be the subject of further reflection. It is important to note that RTP 1 was the only TV channel at the time of Portuguese redemocratization. This is particularly curious since this channel was reconfigured to the nascent democratic scenario after the long Portuguese dictatorship (the channel started broadcasting in 1956-1957, still under the dictatorial yoke), so that producing a film based on a Plinian play, precisely in the year 1985, the year of the beginning of the Brazilian political opening, is still something worthy of mention and analysis. The choice of Portuguese directors about the play *Quando as Máquinas Param* and its central theme, unemployment, for transposition into film, in association with the moment lived both by Portugal and Brazil, at that historical moment.

Keywords: *Quando as máquinas param*. Plínio Marcos. Portuguese cinema.

Introdução

Plínio Marcos em algumas ocasiões criticou a submissão cultural brasileira em relação ao jugo imposto pela indústria cultural estrangeira, sobretudo a estadunidense, o que enfraqueceria, segundo o dramaturgo, a arte popular. Em uma dessas, ele disse: “preservar a arte popular é garantir trabalho aos nossos artistas contra importação cultural” (PLÍNIO apud MENDES, 2009, p. 287).

A inserção da obra de Plínio Marcos no cinema nacional estava, até este momento, adstrita a algumas de suas obras: *Navalha na carne* (1969, 1997), *Dois perdidos numa noite suja* (1970, 2003), *Barrela* (1990), e os argumentos originais: *Nenê Bandalho* (1971), *A Rainha Diaba* (1974). Mais recentemente, *Querô: uma reportagem maldita* (2006), e alguns curtas-

metragens, por exemplo: O *Telepata* e documentários universitários, por exemplo: *Abajur Lilás*. As duas primeiras obras foram para a tela duas vezes cada uma delas. Assim, há cinco filmes brasileiros realizados a partir de sua obra, o que revela ainda permanência de certo pudor ou relativo desinteresse dos diretores brasileiros em explorar as demais obras plinianas no cinema.

Quanto à produção fílmica estrangeira em diálogo com as peças de Plínio Marcos, observa-se mais ainda uma lacuna considerável, pois pouco se sabe ou se tem debatido sobre as possíveis transposições fílmicas de suas obras realizadas no exterior. Dessa forma, o objetivo desse ensaio é discutir e analisar o filme português *Quando as máquinas param* (1984-1985) dos cineastas Pedro Belo e Luís Filipe Costa baseado na peça homônima de Plínio Marcos (1963-1967).

Figura 1 – Texto do jornal *Diário de Lisboa* criticando brevemente e noticiando a exibição do telefilme *Quando as máquinas param* no canal de TV portuguesa RTP1



Fonte: *Diário de Lisboa*, nº 21911, Ano 65, Sexta-feira, 15 de novembro de 1985, p. 20, Fundação Mário Soares / DRR - Documentos Ruella Ramos. Disponível em: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_3244. Acesso em: 16 jun. 2022. (Reprodução autorizada)²

² Registramos profundo agradecimento à *Fundação Mário Soares e Maria Barroso de Portugal* pela autorização de reprodução de relevante acervo documental do jornal *Diário de Lisboa* contido neste artigo.

O telefilme *Quando as máquinas param* (1984-1985) foi produzido para o canal de TV RTP 1 e exibido em 1985, às 22:29:53 (com quase cinco minutos de atraso da programação prevista), segundo informações obtidas junto ao próprio serviço de arquivo da RTP. O elenco contou com Júlio César (Zé), Adelaide Ferreira (Nina), Luísa Salgueiro (D. Marlana), Pedro Efe (Milongas), José Wallenstein (Angarlador), Canto e Castro (pai de Tonico), Amadeu Coronho (Manel)³, Argumento e diálogos por Pedro Belo e Luís Filipe Costa. Inclusive este último foi chefe de produção do Rádio Clube Português (jornalismo radiofônico de vanguarda em Portugal)⁴ em 1974, e a partir da data histórica de 25 de abril⁵ deste mesmo ano passou a integrar, como realizador televisivo e filmico, o canal RTP, o que deixa cristalino que a transposição fílmica da peça pliniana realizada por ele foi concebida e projetada especificamente para o contexto e as necessidades de programação do referido canal em 1985. Dessa maneira, o realizador filmico Luís Filipe Costa teve importante participação no processo de comunicação pública sobre a Revolução dos Cravos, que iniciou o processo de redemocratização portuguesa após longa jornada ditatorial, uma das maiores do Ocidente. Por outro lado, ao que tudo indica, *Quando as máquinas param* (1984-1985) é a única transposição cinematográfica, ainda que pensada para o contexto televisivo, da peça homônima de Plínio Marcos, assim como o primeiro e único filme estrangeiro baseado no teatro pliniano que se tem notícia até o momento.

É um filme produzido há 37 anos e que até hoje era simplesmente desconhecido no Brasil. Importante frisar que a RTP 1 era o único canal de TV à época da redemocratização portuguesa. Isso é particularmente curioso visto que esse canal vinha se reconfigurando para o nascente cenário

³ Note-se que a exceção de Zé e Nina, os demais personagens na versão fílmica são totalmente diferentes da peça de partida.

⁴ Seu filho Pedro Costa é outro expoente do cinema português. Fez curso de cinema e foi aluno de António Reis, que é um importante encenador português, inclusive em 1978-1979 montou *Dois perdidos numa noite suja* pela Cia Seiva Trupe, de Porto, segunda montagem do teatro de Plínio Marcos em Portugal.

⁵ Nessa data, Luís Filipe Costa leu de forma voluntária os avisos e comunicados do Movimento das Forças Armadas (MFA) que liderou o levante de redemocratização português. Cf. breve relato do próprio Costa sobre esse momento histórico, disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/luis-filipe-costa/>. Acesso em: 13 jun. 2022. É nesse sentido que novamente Plínio Marcos fez história, pois seu nome está associado a importantes figuras da cultura e da história de Portugal.

democrático após a longa ditadura lusa (o canal iniciou suas transmissões em 1956-1957, ainda sob o jugo ditatorial), de forma que produzir um filme a partir de peça pliniana, justo em 1984-1985, ano do início da reabertura política brasileira, não deixa de ser algo digno de menção e análise.

Uma máquina chamada desejo

No filme *Quando as máquinas param*, há a presença de uma tangente tessitura dramatúrgica típica das telenovelas e dos concursos de *misses*, ensaiadas por Nina, conforme comentaremos a frente. Esses hibridismos midiáticos de alguma maneira existiam na peça pliniana, sobretudo em relação ao discurso televisivo. É, por esse ângulo, que o filme, a partir do recorte temático do desemprego, coloca em cena a televisão ao mesmo tempo em que a televisão se constitui do meio de exibição do filme em discussão. Todo esse processo faz diferença na própria escrita de roteiros e argumentos de filmes pensados para a TV, considerando diferenças na própria condição do espectador televisivo em relação ao espectador de cinema, conforme destaca Barros (2007).

Nessa direção, a linguagem televisual, conforme ensinamentos de Balogh (2005), é muito mais suscetível às condicionalidades, exigências de gosto e características sociais e culturais do público espectador, pois este perfil de espectador, que na realidade é bastante heterogêneo, pode, por exemplo, a qualquer momento mudar de canal, de forma que isso tem influência na própria constituição e planejamento artístico dos programas de TV, em geral, menos independentes nesse sentido que os filmes cinematográficos.

Outro ponto que chama a atenção na linguagem televisual é a sua relação com o horário em que se processa a exibição, pois é sabido que este elemento é fator crucial para a atração e manutenção da audiência tida como alvo.

Figura 2 – Programação da TV portuguesa RTP1 no jornal *Diário de Lisboa*, contendo horário e breve descrição da exibição do telefilme *Quando as máquinas param*



18.00 — Tempo dos Mais Novos
A emissão de hoje é preenchida com mais um episódio das séries - Animação — (Ballet Adágio) e - CAímero -.

18.35 — Notícias

18.50 — O Mundo da Ciência
Inovações efectuadas recentemente na área da medicina e a utilização dos computadores no espectáculo e no desenho industrial.

19.30 — O Mar e a Terra
-Nas Ilhas Selvagens- o interesse muito particular pela fauna e flora do arquipélago das Selvagens deve-se ao facto destas ilhas serem um local importante de reprodução e nidificação de uma ave marinha, a carraga. O interesse é renovado se pensarmos que este local é muito rico no domínio marinho: blocos rochosos completamente despidos de vegetação, pois os ouriços do mar são os únicos animais que lá se fixam devastando a vegetação.

19.55 — O Livro Grande de Petete

20.00 — Telejornal

20.27 — Boletim Meteorológico

20.35 — Louco Amor
Renata contrata Sabina como sua secretária tendo como desculpa o ódio de ambas a Muriel. Sabina conta-lhe que Guilherme e Muriel estão separados e Renata pede que lhe conte tudo o que for sabendo sobre Muriel. Edgar readmite Denise, e Isolda diz a Márcio que deixará a mansão assim que arranjar outro emprego.
Edgar e Gisela casam finalmente, mas perdem o avião para Paris, sendo obrigados a passar a noite de núpcias em casa.
No dia seguinte Gisela está muito feliz por Edgar se ter revelado um marido ardente e apaixonado.
Márcio exige a Renata que se assuma como sua mãe e filha de Agenor a fim de que possam viver em conjunto, agora que ela não tem para onde ir.

21.25 — «Televisão, a «caixa» que mudou o Mundo
Dallas, Dynasty, A Balada de Hill Street, Caminho das Estrelas, séries que se tornaram familiares aos espectadores de todo o mundo e que atingiram os tops das audiências, constituem, ainda hoje, uma das produções televisivas mais lucrativas e que revelam maiores índices de penetração. Em destaque também neste programa as séries sobre samurais.

22.25 — Em Lisboa, Uma Vez...
«Quando as máquinas param»-O desemprego como factor de desequilíbrio social é o tema central deste filme, originalmente uma peça de teatro brasileira. Intérpretes: Adelaide Ferreira, Júlio César, Camo e Castro, Luísa Salgado, Pedro Efe e Amadeu Caronho.
Argumento de Luis Filipe Costa baseado na peça de Pinho Marcos.

23.25 — Último Jornal



Adelaide Ferreira, protagonista de «Em Lisboa, Uma Vez»

Fonte: *Diário de Lisboa*, nº 21911, Ano 65, Sexta-feira, 15 de novembro de 1985, p. 23. Fundação Mário Soares / DRR - Documentos Ruella Ramos, Disponível em: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_3244. Acesso em: 16 jun. 2022. (Reprodução autorizada)

Assim, exibir um filme de um dramaturgo brasileiro marginal em Portugal, no que aqui o espectador popular habituou-se chamar de “horário nobre”, no caso do filme às 22h25, revela mais uma vez a força da dramaturgia pliniana. Ainda na esteira de Balogh (2005), a TV na condição de meio que se constitui de um amálgama de outras linguagens midiáticas que a precederam, também pode produzir processos autofágicos, Balogh (2005) fala em condição pantagruélica, e esta característica televisual alimenta-se de sua própria linguagem autorreferencial, através de vários recursos, para reter e conduzir a atenção do telespectador médio ao centro e superfícies da narrativa. Nos dizeres de Balogh (2005) “a TV está constantemente referindo a si mesma num processo delirante de auto-remissão” (BALOGH, 2005, p. 148).

No caso do filme televisivo em análise, houve para tanto uma feliz coincidência de que na peça pliniana há um encontro intermediário entre o meio teatro e o sonho de consumo concretizado na imagem do aparelho

de TV e de alguns de seus programas de massa típicos. Dessa forma, os realizadores portugueses puderam trabalhar a transposição fílmica e televisual tendo como referência esse *leitmotiv* já presente na peça. Nessa linha, Balogh (2005) também assevera a condição palimpséstica da TV, que no caso do filme em apreço não somente poderia sofrer com rastros de outros programas que o antecederam ou o sucederam na programação da RTP no dia 15 de novembro de 1985, data da exibição, mas também desse palimpsesto televisivo (a focalização fílmica do próprio aparelho TV e dos diálogos e autorrepresentações de alguns dos programas favoritos de Nina e Zé presentes na peça pliniana e que foram ressaltados e transmudados para o telefilme).

Dessa maneira, houve uma conjunção de fatores temáticos, contextuais, ideológicos e de linguagens midiáticas favoráveis à referida transposição televisual da peça de Plínio Marcos em Portugal. Assim, Nina e Zé aspiravam à compra de uma TV, e esse desejo de consumo é condição prévia para acessar todos os outros desejos de consumo que a própria TV depois se encarrega de oferecer aos telespectadores via propaganda e anúncios comerciais.

No caso de Nina e Zé, em uma tentativa desesperada de sobrevivência, o único consumo que lhes resta, através do onírico emprego de Zé, é saborear o próprio desejo encenado de consumir.

Nesse conjunto de interrelações, Zé, assim como o aparelho de TV, é uma máquina, o primeiro, pelo desemprego, “parou”, visto que pelo processo de coisificação se tornou uma espécie de obsolescência, inadaptável ao mercado de trabalho; já a segunda, nunca para, pois ainda é um dos principais eixos da cultura de massa, acionados para a propagação dos discursos capitalistas, a nos inundar com suas várias estratégias midiáticas, incluindo programas de difusão de banalidades, estimulando os telespectadores ao consumo desenfreado, sempre insuficiente e insaciável. Dessarte, desejar um aparelho de TV é a forma de Zé e Nina se conectarem minimamente a esse mundo de promessas de felicidades efêmeras.

O desemprego português em diálogo televisual com o desemprego pliniano

A escolha dos realizadores portugueses acerca da peça *Quando as Máquinas Param* e sua temática central, o desemprego, para transposição em filme, em associação ao momento vivido, tanto por Portugal, quanto o Brasil, naquele instante histórico, foi bastante feliz, inclusive porque fugiu

da tentação de filmar outras peças mais conhecidas do dramaturgo santista, como ocorrera no próprio Brasil. Acerca do contexto ditatorial brasileiro em pauta, Enedino et al (2021) destacam a postura inarredável de Plínio Marcos ao pôr em relevo a exploração capitalista de grupos sociais subalternizados:

Nesse momento, era crescente o número de políticos desconfiados e insatisfeitos na capital federal. Os serviços públicos decaíram, houve racionamento de energia elétrica, o que paralisava a cidade. O governo procurava a normalidade com a superação das tensões, mas as crises persistiam. De um lado, era a permanência de um grupo numeroso de políticos e líderes marginalizados pelo processo revolucionário sem perspectiva de readaptação e aproveitamento; de outro, era o militar revolucionário, inconformado com os processos políticos da vida brasileira. Durante o ano 1967, o governo Costa e Silva ensaiou, com o Congresso, várias tentativas de aproximação, porém sem nenhum sucesso. A crise continuava em todos os setores da sociedade. Assim, o governo perdeu toda a pretensão de “humanizar” e ajustar os aspectos político-econômicos. É nesse contexto histórico, em pleno regime de exceção, que emerge a peça *Quando as máquinas param*. Trata-se de um texto que denuncia a exploração capitalista e que traz para a “arena da luta de classes” personagens que, a despeito de sua situação, em geral subalterna, pensam, discutem, procuram entender o processo em que estão envolvidos e lutam por sua superação. (ENEDINO et al., 2021, p. 33)

Nessa dinâmica, curiosamente, esse filme português revela que a potencialidade da obra pliniana para o cinema não têm fronteiras, pois apesar de suas peças discutirem questões sociais e existenciais brasileiras, subsiste considerável substrato universalizante, convergentes com dramas e características de outras culturas e sociedades, em especial com a portuguesa.

Interessante que a temática do desemprego, contida na peça *Quanto das máquinas param* não tenha chamado à atenção dos diretores brasileiros, justo esse tema que sempre está na pauta dos nossos dramas sociais, sendo em realidade uma questão de preocupação e luta em nosso contexto quase “atemporal”.

Nota-se dessa forma que o espraiamento da obra pliniana tem sido realizado em outros contextos e espaços a partir do cinema estrangeiro, contrariando em parte o dramaturgo santista acerca de sua visão sobre prioridades que o cinema devesse estabelecer em termos de obras e autores nacionais a serem filmados em seus respectivos países de origem.

Claro que o exemplo de um filme isolado não desqualifica a posição crítica de Plínio Marcos, visto que o seu questionamento sobre o cinema se endereçava aos produtores de cinema nacionais, que “censuravam”, via ostracismo, a divulgação e propagação dos temas, linguagens e estéticas brasileiras em detrimento do volume de reprodução dos filmes e demais produtos culturais estrangeiros no país.

Destaca-se, nessa perspectiva, que a dramaturgia de Plínio Marcos e as respectivas transposições cinematográficas revelam, *per si*, as diferentes condições/situações sociais e políticas em que foram materializadas. Dessa forma, cabe aos produtores da sétima arte criar e (re)criar sentidos. Para Ismail Xavier (2003, p. 62), o mantra deve, em essência, ser: “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”. Nessa verve, o roteirista estadunidense Syd Field (2001), assevera que:

O filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme: um relógio fazendo tique-taque, a abertura de uma janela, alguém espiando, duas pessoas rindo, um carro arrancando, um telefone que toca. O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática (FIELD, 2001, p. 2).

Cumpra observar que a peça *Quando as máquinas param*⁶, em termos de linguagem, não é a mais impactante de Plínio Marcos, inclusive é até “moderada”, salvo em relação ao seu desfecho trágico, em termos de linguagem e adensamento dos limites e aporias sobre discussões éticas, morais e ontológicas. Talvez essas características da peça e de seu contexto temático em consonância com a situação política, econômica e social de Portugal dos anos de 1980 convergiram para a escolha de sua realização.

O entrelaçamento das questões sociais e existenciais em Plínio Marcos é-lhe algo característico, pois, a partir de uma abordagem de problemas sociais situados, a sua tessitura dramática encarna o horizonte dos dramas pessoais das suas personagens. Trata-se, portanto, de um movimento metonímico no qual há uma focalização aberta das situações do drama que se afunilam posteriormente ao nível do sujeito, para, ao cabo, retornar a um horizonte universalizante. O dramaturgo, dessa maneira, ilumina os choques das duas polaridades das patologias sociais: o mundo-eu e o eu-mundo.

⁶ Sobre as características da peça em seu contexto histórico e político, além de ostentar uma bem conduzida e exaustiva análise literária, Cf. Enedino et al. (2021).

Ao mesmo tempo, entre as patologias sociais mais arraigadas entre nós, temos o desemprego estrutural. Em realidade, o atraso brasileiro quando o assunto é desemprego é tão eloquente que até os dados oficiais somente foram estabilizados pelo IBGE a partir de 2002, quando a série histórica vigente da PNAD passou a ter maior consistência e verticalidade dos dados sobre as taxas de ocupação e desocupação no país. É importante enfatizar este ponto, pois em 1967, ano da consolidação da versão final de *Quando as máquinas param*, havia ainda muita imprecisão quanto às estatísticas do desemprego nacional. Assim, a população brasileira da época vivia e sentia o drama da falta de emprego, algo que não ecoava nos discursos oficiais, que preferiam destacar os quantitativos de ocupados e não o percentual total de desocupados e/ou desempregados, através de duas variáveis: flutuação do emprego e empregados dispensados, conforme se nota no *Anuário Estatístico do Brasil* de 1967⁷.

Como os dados eram apresentados em números absolutos, isso dificultava uma análise mais objetiva e a própria legibilidade pública e popular do dado estatístico, ou seja, não havia uma transparência adequada para que se pudesse fazer um acompanhamento longitudinal da situação do emprego e desemprego por parte da população.

Segundo Mattos (2011), ao decompor a taxa de desemprego brasileira de 1950-2007, afirma que em 1960 a taxa de desemprego no Brasil era de 2,96%, patamar que não parece ser o mesmo que motivou Plínio Marcos a escrever sua peça em 1963-1967 para tratar justamente desse tema, embora já se estivesse próximo ao período do chamado “milagre econômico”⁸, no qual o mesmo autor destaca que houve ainda mais diminuição nos níveis de desemprego em face das obras de infraestrutura empreendidas pelos militares.

⁷ Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1967.pdf. Acesso em: 10 maio 2022. Em verdade essa prática estatística pouco dialógica com um conjunto de atores sociais não foi inaugurada pelos militares de 1964, conforme se nota no Anuário Estatístico Brasileiro de 1963, que ainda ostentava como Presidente da República o João Belchior Marques Goulart. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1963.pdf. Acesso em: 10 maio 2022.

⁸ Segundo verbete “Milagre Econômico Brasileiro” a taxa de desemprego brasileira no período foi na ordem de 3% a 4,9%: “Portanto, não é de surpreender que as taxas de desemprego aberto computadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para o período (percentagem de pessoas desempregadas na População Economicamente Ativa-PEA) tenham sido bastante baixas e da ordem de 3% a 4,9% no setor urbano, segundo as regiões, em 1973, e de 0,4% a 2,3% no setor rural, no mesmo ano (PNAD, 1973). Essas

De todo modo, em 1967 a situação do desemprego parecia ainda ser outra, em especial pelas mudanças nas leis trabalhistas a partir da constituição outorgada (Cf. Art. 158, inciso XIII, Constituição Federal de 24 de janeiro de 1967) no mesmo ano e que instituiu o FGTS como alternativa ao fim da estabilidade de trabalhadores. Já no tempo da narrativa do filme português 1984-1985, Portugal vinha experimentando um aumento significativo das taxas de desemprego, até mais que as do Brasil, conforme os dados da tabela abaixo:

Tabela 1 - Taxas médias de desemprego anual - Comparativo Brasil e Portugal (1984-1985)

Ano	Brasil	Portugal
1984	7,12%	8,4%
1985	5,25%	8,7%

Fonte: IBGE (Brasil) e INE (Portugal).

Embora restrito ao contexto do desemprego em São Paulo dos anos 1957-1963 com projeções para os anos seguintes, mas pelo fato de que este é justamente o espaço-tempo da primeira criação/encenação da peça pliniana em comento (1963), vale pena citar o contexto de um estudo histórico sobre o desemprego paulista chamado “Inquérito sobre o Desemprego em São Paulo” (1964), do sociólogo Heinrich Rattner:

taxas encobrem a existência de desemprego disfarçado, para o qual não há estimativas confiáveis para o período, mas parece razoável supor que este se reduziu com a oferta de ocupações mais bem remuneradas no setor formal da economia”. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/milagre-economico-brasileiro>. Acesso em: 10 maio 2022. Importante que essa referência trata da taxa de desemprego já em 1973, portanto, no fim do chamado “milagre econômico”, e nada fala sobre o início desse período, o qual compreende os anos de 1967-1968, e muito menos sobre o ano de 1963, que precedeu o golpe militar e que Plínio Marcos escreveu sua primeira versão de *Quando as máquinas param* ainda sob o título *Enquanto os navios atracam*.

Porém, mesmo diminuindo a intensidade e o ritmo do recesso na Indústria, ao ponto de a taxa de demissões cair 50%, ou seja de 4,5% em 1964 para 2,2% em 1965 e, assim novamente, para 1,1% em 1966, isto ainda redundaria na existência de u'a massa de 50 000 desempregados em fins de 1966.

Por outro lado, continuando a expansão demográfica - e nada nos permite prever o contrário - a êsses 50 000 desempregados deve ser somado o contingente crescente e não absorvido de pessoas que sofrem do “desemprego estrutural”, ou seja, que procuram seu primeiro emprêgo e não o encontram devido à conjuntura econômica. Seu número, segundo uma estimativa moderada, deve alcançar no triênio 1964/65/66, aproximadamente 100 000 pessoas sòmente na Capital. O número total de desocupados em fins de 1966, portanto, haveria de ser, ainda, de 150 000.

Convém cuidar, a propósito, que - além e acima dos aspectos puramente numéricos e econômicos - não podem ser ignorados os possíveis efeitos psicológicos, sociais e políticos que uma situação como essa acarreta. Em tais circunstâncias é comum ouvir falar em “volta” ou “readaptação” à normalidade econômica. Diz-se que essa normalização implicaria a redução, pelo menos passageira, do nível de empregos e, concomitantemente, das atividades industriais. O fato, porém, é que essa situação - muito ao invés de facilitar a retomada do ritmo de desenvolvimento e, assim, o caminho para a crescente emancipação do País através da luta contra a fome, contra as doenças e contra o analfabetismo - é sintomática de estancamento do progresso, pelo simples fato de não aproveitar plenamente os recursos produtivos da Nação.

Ademais, a existência de um “exército de trabalho” desempregado constitui, fator de pressão constante sôbre os salários daqueles que ainda conseguem manter-se empregados: êstes chegam, muita vez, a vender seu trabalho por preço inferior ao custo, isto é, àquilo que precisaria despender para prover a subsistência própria e de sua família. Êsse fato, aliado (*a*) à contenção de crédito, que restringe invariavelmente a expansão dos negócios, (*b*) à política oficial de não se concederem reajustamentos salariais antes do vencimento dos contratos coletivos de trabalho, e (*c*) ao aumento dos tributos indiretos, provoca - pela perda do poder aquisitivo real dós salários - a diminuição paulatina da demanda agregada. E, então, como num círculo vicioso, diminui, também paulatinamente, a atividade industrial, em prejuízo evidente do processo de desenvolvimento do País. (RATNNER, 1964, p. 167-168) (manteve-se a grafia original)

Quando as máquinas param por entre câmera, luz e ação: algumas reflexões a partir de Brasil e Portugal

Ao sair do campo de futebol, o casal depara-se no centro da cidade com uma loja que ostenta uma TV à venda. No filme, neste momento, Zé já está desempregado, pois acabara de ser dispensado do lava-a-jato de carros onde trabalhava. Em casa, Nina passa o tempo a ler e a encenar situações melodramáticas em revistas de fotonovelas. No livro, Zé quando quer ver os jogos do Corinthians, ele vai ao boteco. Mas o que é um elemento interessante tendo o como referência esse objeto de consumo altamente popular, o aparelho de TV, é que no filme há um destaque logo no início da narrativa, e lembrando que esse filme foi concebido para exibição no canal de TV RTP1, essa focalização no referido aparelho dá relevo ao diálogo entre o casal na peça de partida sobre os desejos e dificuldades de se adquirir esse bem:

ZÉ: Eu, brigar por causa de futebol? Não sou trouxa! (Pausa. Nina vai tirando os pratos da mesa.) Você lembra? A gente estava pensando em comprar uma televisão com o décimo terceiro salário. Você lembra? Daí, caí do cavalo. Já estava até paquerando uma que vi na vitrine. Já tinha até visto o plano do crediário. Ia ser legal!

NINA: Ainda acho que foi sorte não comprar. Você já pensou se nós comprássemos e depois você fosse despedido? Íamos ter que devolver e perdíamos o dinheiro da entrada e tudo.

ZÉ: Mas ia ser legal ter uma, não ia? (PLÍNIO MARCOS, 2016, p. 137).

E dessa forma, Zé deseja assistir aos jogos de futebol em sua própria TV, e Nina sonha em ver suas novelas. E a ânsia de Zé pela TV é tão marcante que planeja tão logo consiga emprego, comprar um aparelho:

ZÉ: Isso é. E, quando melhorar, você vai ver que vida boa vou te dar. Logo de saída compro uma televisão.

NINA: Espera firmar. Televisão é muito cara.

ZÉ: Não quero nem saber o preço. Compro à prestação. Prestação é pra isso mesmo. Pra gente comprar. Aí, você vai se badalar de ver novela.

NINA: E você de ver futebol!

ZÉ: Mas a televisão é sua. Você é quem manda. Só vejo futebol quando não tiver programa que você goste.

Pausa.

NINA: Zé...

ZÉ: Ham?

NINA: Você deixa sábado eu ir ver televisão na casa da Carminha?

ZÉ: Que tem sábado?

NINA: Desfile de misses. (PLÍNIO MARCOS, 2016, p. 150).

Ainda sobre fragmento da peça acima, quanto ao desfile de *misses*, no filme Nina representa para Zé como as candidatas se apresentam, transpondo para o espectador do filme o sonho de Nina. Na ausência da TV, enquanto Zé está a jogar futebol com os moleques do bairro; Nina, por sua vez, materializa e interpreta seus programas televisivos, numa atitude quase que pueril, embora reveladora da escassez e limitação de recursos econômicos do casal.

Com efeito, enquanto Zé vai ao boteco assistir os jogos de futebol; Nina, em contraposição, quando pode, vai à casa de amigas para ver o desfile das misses. Na perspectiva de que tais desfiles são a expressão de um mundo artificial, ilusório e fugaz, assim também se apresenta o mundo criado por Nina, que busca consolo diante das dificuldades financeiras nestes breves momentos de distração.

Assim, emerge a possibilidade de se vislumbrar uma crítica velada aos meios midiáticos, sobretudo à TV, ocorre no filme e na peça, de modos e em momentos distintos da narrativa ou ação dramática. Em seu bairro, Zé vê seus conhecidos sendo presos e Milongas, seu amigo, descarta a possibilidade de Zé colaborar em seus projetos de crime. Assim, Zé passa o dia a jogar futebol com a garotada de seu bairro. Dessa forma, os conflitos em casa com Nina ampliam-se em função do desemprego de Zé. É Nina que fica em casa a receber cobranças, inclusive da locadora do imóvel onde vive o casal. Nina faz serviços de costureira eventualmente, mas tem recebido calotes, o que agrava ainda mais a situação econômica deles.

Zé segue, sem sucesso, sua peregrinação em busca de trabalho. Cabe destacar que o português de Portugal do filme exige em vários momentos a necessidade de tradução para o contexto do português brasileiro, denotando

claramente o que alguns linguistas já vêm defendendo: a língua portuguesa lusa é língua estrangeira para brasileiros. A locadora da casa, a senhora D. Marlana, ardilosamente propõe a Nina que ela e o marido se mudem para um imóvel menor, pois assim economizaria, inclusive com ajuda da senhoria do aluguel, que se prontificou a pagar até parte da mudança. Em verdade é apenas uma forma velada de despejo, que logo é percebido por Zé. Nina mantém-se sempre ao lado de Zé, e lembra até de comprar cigarros para o marido com o pouco dinheiro que tem. Nina é um espírito sonhador que se consola com a possibilidade de viver uma vida de fantasias, conforme lê nas fotonovelas e nos desfiles de misses que pretende assistir na casa de amiga, visto que eles não têm TV.

No filme há uma encenação do casal em que Nina incorpora seu desejo de ser *Miss*. Esses momentos aplacam neles a dureza da realidade que estão passando. Ainda com seu vestido vermelho, provocante, Nina deita-se na cama com Zé e o casal termina a noite nos braços do amor. Nina não resiste à tentação de consultar uma cartomante, e acompanhada por uma amiga. Em uma das empresas que Zé procura no cais do porto, ouve de um dos funcionários que “quem não tem padrinhos, lixa-se...”. Essa é uma perspectiva recorrente no Brasil, a do nepotismo, e que ecoa também na obra fílmica portuguesa. Para ficar com a vaga, Zé deveria pagar ao funcionário e este diz: “é pegar ou largar”. Zé larga e segue seu martírio, mantendo sua dignidade.

As dúvidas de Nina quanto ao futuro e o pessimismo de Zé, que tenta se empregar, mas demonstra estar fatigado e desiludido diante da pobreza que os assola, revelam os sinais da crise econômica portuguesa posterior à Revolução dos Cravos. Para se ter ideia desse processo, a dívida pública lusitana quadruplicou entre 1973 e 1988, conforme anotado na obra *Aspectos da evolução e da gestão da dívida pública em Portugal*, digitalizado e disponibilizado pela Secretaria Geral do Ministério das Finanças de Portugal (1991, p. 9).

Assim, as angústias e incertezas diante da vida apresentadas pelos personagens do telefilme são sintomas do quadro depressivo a que vinha passando a economia de Portugal, dado que, embora a nova democracia lusa estivesse em fase de consolidação, ainda se notavam os reflexos econômicos desfavoráveis em face do tempo necessário ao rearranjo político pós-revolucionário.

De todo modo, foi justo em meados dos anos de 1980 que o referido processo de recessão foi dando lugar a um clima social de esperança e expectativa de melhora, conforme demonstram as taxas reais de crescimento do PIB português do aludido período, as quais sinalizam justamente que foi a partir de 1985 que a economia de Portugal voltou a ser superavitária:

Tabela 2 – Taxas de crescimento real do PIB de Portugal (1984-1988)

<i>Anos</i>	Taxa de crescimento real do PIB
<i>1984</i>	<i>-1,04</i>
<i>1985</i>	<i>1,64</i>
<i>1986</i>	<i>3,32</i>
<i>1987</i>	<i>7,63</i>
<i>1988</i>	<i>5,34</i>

Fontes/Entidades: INE, PORDATA. Disponível em: <https://www.pordata.pt/portugal/taxa+de+crescimento+do+gdp-2298>. Acesso em: 23 fev. 2023.

Nessa direção, Nina diz a Zé que será inaugurado um supermercado na região e que irão contratar “raparigas para as caixas”. Zé, do alto de seu machismo, inadmitte tal possibilidade de que a mulher o sustente. Como alternativa, Nina ainda propõe pedir dinheiro empresta à mãe dela, o que mais ainda Zé refuga veementemente, afirmando que preferia passar fome. Zé lamenta não ter aprendido um ofício qualquer. Nina tenta aliviar a tensão com pequenos mimos em dinheiro para Zé, o que lhe parece causar sensação ambígua de humilhação e consolo.

Em mais uma tentativa, Zé vai a um ferro-velho de carros e recebe uma proposta para laborar como motorista particular, uma parceria com Manel que trabalharia com o carro durante o dia e Zé, à noite. Aquele propôs inclusive emprestar o dinheiro a este, que ainda não tinha habilitação.

Ademais, Zé depara-se com a contradição de precisar trabalhar, mas não em subempregos ou em posições subalternizadas, perspectivas que conectam mais uma vez as realidades socioeconômicas de Brasil e Portugal, refletida no telefilme na representação de vilas lisboetas em situação precária e empobrecida, de forma que mesmo nesse tipo de vila, Zé e Nina encontram dificuldades extremas para se manter e sobreviver com o mínimo de dignidade. Nesse sentido, a pouca disponibilidade de ocupações

restringe-se ainda mais em face do desejo de Zé atuar em algum emprego mais prestigiado e que forneça melhores condições de vida a ele e a Nina.

De toda sorte, a princípio Zé anima-se com a proposta de trabalho de motorista, mas após reflexão, desiste, com receio até de bater com o carro alheio e piorar ainda mais sua desgraça econômica. Nina novamente insiste que sua mãe pode emprestar o dinheiro, mas Zé é incansável em negar qualquer ajuda de sua sogra, afirmando em tom sério-cômico que fora ela que o agourou e que não irá viver de “esmolos”.

Uma notícia que selará o destino do casal é dada por Nina: está grávida. Inicialmente é motivo de muita alegria entre eles. Zé continua a perambular pela cidade em busca de ocupação. Nina ouve um fado e arruma o jantar. É o prenúncio da tragédia que se avizinha. Zé atira o prato na parede ao saber que são croquetes dados por sua sogra. É nesse momento que Zé decide unilateralmente que Nina não pode ter o bebê: “Filho é um luxo, é para quem pode”, diz Zé. Assim, o tema do desemprego associa-se a outro tema complexo, tabu: o aborto. De forma geral, a dramaturgia pliniana plasma uma arena de litígios entre os personagens, pois como aponta Enedino (2009):

O teatro de Plínio Marcos apresenta-se como um forte círculo de tensão insuflado pelas constantes batalhas das personagens para garantir seu espaço no campo da sobrevivência. A ação verbal é rica e desencadeia uma verdadeira operação que abre com o fio da navalha o câncer social que a sociedade quer esconder. Uma sociedade que quer suavizar, com doses homeopáticas, o enorme processo de exclusão que se perpetua num país que não parece se comover com a população que trava batalhas diárias para sobreviver. (ENEDINO, 2009, p. 157).

É nessa perspectiva que se opera o conflito final da peça, pois, logo após longa conversa sobre a gravidez e desentendimentos, Zé, contudo, não aceita ser motorista de taxi e pai de uma criança no contexto de privação econômica em que vivem, já que a luta não é somente para se empregar, é também por uma superação de sua condição subalterna. Já Nina é inabalável em sua ideia de manter a gravidez, sempre disposta e esperançosa.

Totalmente transtornado, Zé não aceita que Nina vá para a casa da mãe dela, pois é lá que ela pretende manter sua gestação. Tem-se, nesse momento da ação dramática, uma tripla luta pela sobrevivência na qual o casal se encontra em polos contrários. Em um arroubo de insanidade, Zé, colérico, puxa Nina que colide com a barriga na mesa de jantar.

São apenas alguns segundos que selam o destino de ambos. Assim, termina tragicamente a história do casal na versão portuguesa da obra pliniana e que tem na peça de partida, um Zé mais violento, socando o ventre de Nina.

O filme não teve pretensão de realizar versão fiel ao texto dramaturgico de Plínio Marcos. Esse em verdade foi um mérito dos cineastas, já que a peça pliniana propiciaria muito bem esse tipo de adaptação mais direta, dentro de certos limites, mas essa perspectiva foi algo que sabiamente os diretores refutaram. Inclusive, o Zé de Plínio é torcedor do Corinthians, algo que o diretor do filme adaptou para o universo do futebol português, mas especificamente para o time do Benfica (atualmente chamado Sport Lisboa e Benfica), fundado em 1904 e que é o principal time de futebol lusitano. Esse então é outro ponto de convergência cultural entre os países, algo que provavelmente favoreceu a transposição fílmica lusa.

Na esteira das contribuições de Jacques Aumont e Michel Marie (2009), é pertinente ponderar que a ideia de adaptação está, há certo tempo, no epicentro das reflexões epistemológicas desde a gênese do cinema, uma vez que está concatenada às noções de “especificidade” e de “fidelidade”:

A adaptação é, em certo sentido, uma noção vaga, pouco teórica, cujo principal objetivo é o de avaliar ou, no melhor dos casos, de descrever e de analisar o processo de transposição de um romance para roteiro e depois para filme: transposição das personagens, dos lugares, das estruturas temporais, da época onde se situa a ação, da sequência de acontecimentos contados etc. Tal descrição, no mais das vezes avaliadora, permite apreciar o grau de fidelidade da adaptação, ou seja, recensar o número de elementos da obra inicial conservados no filme (AUMONT; MARIE, 2009, p. 11-12).

Com efeito, por um lado, um filme possui, em média, exibição de duas horas; por outro, um romance pode ser lido com maior tempo (horas, semanas ou até meses). Nessa linha de raciocínio, não é forçoso ponderar que inúmeros romances se tornam (dentro de um processo de adaptação literal) inviáveis. Assim:

Qualquer comparação entre um filme adaptado e o texto literário poderá ser mais produtiva se levadas em conta, tanto as especificidades de cada meio como as similaridades das narrativas adaptadas e, a partir daí, propor uma reflexão crítica sobre os efeitos que a adaptação conseguiu ou não criar (CORSEUIL, 2019, p. 402).

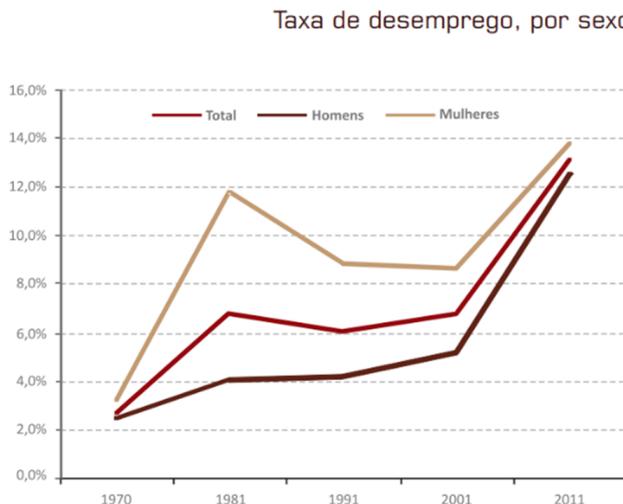
De acordo com a teórica Linda Hutcheon (2011, p. 27), “[...] quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s)”.

Notadamente, para a pesquisadora, a adaptação “[...] é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo [...]” (HUTCHEON, 2011, p. 28).

Retornando à produção lusitana e seu contexto de criação artística, a trajetória trágica de Zé e Nina parece ter tido boa ressonância na Portugal dos anos de 1980, visto que o flagelo do desemprego está a consumir as energias da população jovem portuguesa, ávida por novos tempos após o longo período de exceção vivido pelo país.

Aqui cabe uma importante digressão, visto que a taxa de desemprego portuguesa do período vinha crescendo desde os anos de 1970 e foi progressivamente aumentando ainda mais, conforme se nota no gráfico abaixo do Instituto Nacional de Estatística de Portugal:

Figura 1 – Taxa de desemprego em Portugal 1970-2011, por sexo



Fonte: INE, I.P., Recenseamentos da População.

Fonte: https://www.ine.pt/ngt_server/attachfileu.jsp?look_parentBoui=216552396&att_download=n&att_download=y. Acesso em 15 maio 2022.

Ainda sobre a economia portuguesa do período, Neves (1994) aponta que justo entre os anos de 1983-85, período relativo tanto a tempo narrativo do filme quanto de sua produção, Portugal vivera processo recessivo em face de medidas impostas pelo FMI: “Em 1983 os problemas externos eram de novo agudos e um novo programa de estabilização do FMI foi aplicado, criando uma nova recessão em 1983-1985” (NEVES, 1994, p. 1025). Pondera, ainda, Neves, sobre um aspecto que nos parece comum entre Brasil e Portugal dos anos de 1980: a retomada democrática em paralelo ao uma atmosfera de esperança econômica e social, que não se realizou plenamente no período nos dois países:

Os anos 80 foram um período de consolidação das mudanças institucionais do regime democrático e de estabilização da sociedade. A liberalização externa dos mercados de bens, serviços e capitais dentro do «programa 1993» da CEE é um dos mais importantes elementos que criaram a possibilidade (ainda não garantida) de uma nova «idade de ouro» nos anos 90. (NEVES, 1994, p. 1025).

Outro fator de convergência econômica, ou dos seus discursos entre Brasil e Portugal, refere-se ao relativo, desigual e propalado crescimento econômico alcançado nos respectivos períodos ditatoriais em nosso país e em sua antiga metrópole, aqui, chamado de “Milagre Econômico” (década de 1970), e lá conhecido como “Idade de Ouro” (décadas de 1950 a 1970). Interessante que o referido ciclo econômico brasileiro começou em 1973, mesmo ano em que o crescimento econômico português, conforme anota Neves (1994), começou a declinar. Nesse contexto, fica patente a instabilidade econômica de ambos os países, que passaram por sucessivas e alternadas recessões, como traço comum entre eles durante toda a segunda metade do século XX.

Já no plano fílmico, no contraste com a peça de partida, os realizadores do filme optaram por implementar cortes de cenas, inversões de personagens como é o caso do locador da casa de Zé e Nina, visto que na peça é um senhor, o Raul, e no filme é uma senhora, D. Marlana. No nível interlocutório, também houve mudanças significativas, visto que algumas falas originalmente de Zé, no filme foram convertidas para a voz de Nina. É o caso justamente do relato de conversa sobre o despejo por falta de pagamento de aluguel. Em parte, esse diálogo na peça é feito entre Zé e Raul, e no filme tal conversa é integralmente feita entre a locadora D. Marlana e

Nina. Outra inversão interessante diz respeito ao relato da prisão de um dos moleques do futebol, o Toninho, filho do seu Miguel e dona Baiana. Na peça, o garoto é preso por “depenar um automóvel” quando estava trabalhando com lavagem de carros. No filme português é o próprio Zé que labutava como lavador de carros, emprego que se viu despedido. Logo, a cena inicial do filme difere da peça, pois no filme Zé joga bola com os moleques durante o dia em um parque e Nina os vê de um banco de pedra ao lado, ao passo em que na peça, ela está em casa preparando o jantar e quando Zé está a demorar, ela o chama pela janela. Outro aspecto de distinção é que no filme Nina lê revistas de fotonovela, ao passo em que na peça de origem, ela ouve a novela no rádio. Por oportuno, o título da novela contido na peça, que inclusive reproduz textualmente alguns diálogos da novela é muito sugestivo: “Separados pelo destino”, uma direta alusão ao desfecho da peça e história do pobre casal. De igual modo, a palavra “destino” no contexto da tragédia clássica tem implicações profundas, e também no espírito lusitano. Não é por acaso que Nina no filme ouve e canta um fado, gênero da canção lusa que tem justamente como sinônimo direto a ideia de destino.

Outro aspecto que distingue peça e filme é a economia de palavras presente na obra fílmica e também uma conformação da personagem do Zé um pouco mais moderada em termos de linguagem, de forma que houve certa modalização discursiva, provavelmente para não “chocar” os espectadores portugueses com o inteiro teor da língua ácida do dramaturgo brasileiro, embora há que se sopesar, conforme enfatiza Enedino et. al (2021) que “Em *Quando as máquinas param*, Plínio Marcos apresenta à dramaturgia brasileira personagens às margens da sociedade, com diálogos repletos de frases cruas, diretas, e sem ornamentos embelezadores, com ataques e defesas” (ENEDINO et al., 2021, p 63-64). Ainda sobre a linguagem de Zé e Nina, dialogia que em vários momentos, tanto na peça quanto no filme se contrapõem, cabe destacar que:

As gírias e palavras proferidos por Zé, contrapõe-se a fala de Nina, atravessada por formações discursivas do âmbito dos discursos subalternos e do discurso religioso [...] Na sequência, o tom é leve; a discussão sobre os problemas cede lugar a um diálogo sobre amenidades, sobre o lazer como válvula de escape para as tensões. (ENEDINO et al., 2021, p. 65).

Mesmo a Nina do filme é ainda mais doce, ingênua e sutil que a Nina de Plínio Marcos. Percebe-se também que houve alterações inclusive nos nomes de alguns dos personagens, tudo para contextualizar a trama ao cenário vivido por Portugal na época. Todas essas diferenciações são aqui lembradas apenas para traçar as escolhas dos realizadores fílmicos frente ao texto original, que sabiamente quase sempre não se curvaram à imposição dos ideários críticos de fidelidade, hoje já superados, mas que ainda estavam em voga no período da referida produção fílmica. É curioso pensar como foi a recepção do filme em Portugal em 1985, dado que este foi transmitido e produzido para exibição na TV, aliás, para o único canal de TV de Portugal da época. Assim, ao cabo, parece que, ao nível apenas hipotético, a escolha por filmar tal obra pliniana no horizonte português tem menos relação com a obra em si e seu autor, e mais conexão com um desejo dos realizadores de apresentar, via cinema realista, a situação econômica lusitana e de redesenhar as perspectivas culturais portuguesas em face da abertura política, visto que tal obra pliniana seria de difícil aceitação por parte da censura lusitana em voga até meados dos anos de 1970. Ocorre, todavia, que, para, além disso, é bastante indicial que neste caso concreto, operou-se uma nova relação cultural entre Brasil e Portugal, dado que a cultura, a canção e a TV, e mais ainda, o teatro brasileiro foi ao longo do século XX e doravante, amplamente encenado em terras lusas. Nesse sentido, a condição anterior brasileira de subalternidade cultural, vivida no período colonial e também pós-colonial, converte-se, hoje, em uma relação que hoje o Brasil pode ser visto, em alguma medida, culturalmente mais influente nessa relação bilateral, a despeito da maciça presença do Instituto Camões no Brasil. Esse filme é exemplo ilustrativo e eloquente, sobretudo ao se considerar que Plínio Marcos fora por muito tempo, e ainda é, autor marginal no Brasil, e tal dramaturgo figurar no cinema, mesmo feito para a TV portuguesa, como é caso, é muito significativo.

Acerca do contexto do canal português RTP e as demandas sociais e políticas pela ampliação de meios midiáticos de disseminação de obras e referências culturais lusitanas, Sousa (2019), entre outras questões relevantes, ressalta que essa tentativa de revalorização da cultura literária portuguesa via cinema, em face da escassez de recursos econômicos e limitados recursos técnico-cinematográficos, não chegou ao mesmo patamar que o Brasil, por exemplo. Ainda Sousa (2019) destaca o filme *Quando as*

máquinas param dentro de um desses projetos de telefilmes, chamado “Em Lisboa uma vez” (SOUSA, 2019, p. 7). Esse percurso de reflexões vai em direção às considerações teóricas de Spivak (2010), especialmente no que tange a necessidade de questionar não somente os discursos científicos hegemônicos ocidentais, mas também os discursos artísticos hegemônicos do ocidente e suas imposições veladas de superioridade.

Considerações finais

Plínio Marcos foi um intelectual da práxis exatamente nesse sentido de descentrar e desconstruir hierarquias do pensamento estético. Sua postura era radical ao ponto de nunca ter sequer saído do Brasil, mesmo nos piores momentos dos anos de chumbo.

Por tudo exposto, considera-se que a versão fílmica de *Quando as máquinas param*, a única que se tem notícia até agora⁹, feita em Portugal, preserva o espírito da voz pliniana justamente por não se assujeitar a ela, confrontando seus contornos discursivos e acomodando à situação socioeconômica vivida por Portugal, convertendo a obra fílmica de singularidade e independência artística, pois não é mera cópia do texto teatral, embora haja inúmeras equivalências e correspondências entre elas, e também porque Plínio Marcos já era relativamente conhecido em Portugal nos anos de 1980, mas tal qual ocorre até hoje no Brasil, sua figura, obra e legado

⁹ Há uma indicação de uma versão televisiva feita por Marco Antônio Braz, conforme texto abaixo: “*Quando as Máquinas Param* - A obra do dramaturgo Plínio Marcos ganhou versão televisiva na adaptação do diretor Marco Antônio Braz. Escrita na década de 70, é um retrato cruel e poético de um amor que tenta sobreviver diante da realidade brasileira. O texto continua atual e mostra a crise conjugal de um casal diante do desemprego e de uma gravidez inesperada”. Domingo, à meia-noite Fundação Padre Anchieta – TV Cultura. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/ultimas-noticias/roteiro-do-diario-oficial-agenda-cultural-de-3-a-9-de-agosto/>. Acesso em: 14 maio 2022. A obra audiovisual, sob a direção de Marco Antônio Braz, foi exibida no âmbito do projeto *Direções*, por um novo rumo na teledramaturgia da TV Cultura e o SESCTV (05/08/2007: *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos, direção de Marco Antônio Braz). Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/direcoes/>. Acesso em: 15 maio 2022. Também é digna de nota a apresentação dessa peça em espetáculo de 85 minutos, transmitido ao vivo em canal do Youtube do Centro Cultural São Paulo, em encenação dirigida por Kiko Rieser. Cf. informações disponíveis em: <https://xpromocoes.com/2021/03/19/quando-as-maquinas-param-de-plinio-marcos-estreia-em-versao-online/>.

teatral permanecem sob um reconhecimento límbico, isto é, remanesce uma aura de marginalidade artística, estética e dramática em relação ao autor, que é lido, encenado e analisado por poucos em comparação ao colossal contingente de sujeitos excluídos representados em sua obra. E se no Brasil é assim, em Portugal não poderia ser diferente. A referida aura talvez seja vista pelos conhecedores do trabalho teatral de Plínio Marcos como uma característica distintiva, e de fato o é, mas também instaura um afastamento típico da hipocrisia social brasileira. Nessa dinâmica, a peça e o filme *Quando as máquinas param* contribuem para nos lembrar dos vínculos históricos, culturais e econômicos entre Brasil e Portugal. A própria origem de Plínio Marcos, que tem de sua ascendência paterna sangue português, nos faz lembrar dessa ampla e complexa rede de relacionamentos entre esses países.

Plínio Marcos também, como Zé, em parte seu *alter ego*, lutou a vida toda para conquistar, a despeito das adversidades e truculências políticas e barreiras sociais brasileiras, não somente uma ocupação profissional digna, mas a sua realização pessoal e emancipatória como sujeito histórico. A sua projeção internacional exemplificada no filme português é mais uma das demonstrações da força, perenidade e êxito de sua obra teatral e ação política, binômio inseparável.

Referências

AUMONT, J; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 4. ed. Campinas: Papirus, 2009.

BALOGH, A. M. *Conjunções, Disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2005.

BARROS, J. d'A. Cinema e história—as funções do cinema como agente, fonte e representação da história, *Ler História*, 52, p. 127-159, 2007. DOI: <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.2547>.

CORSEUIL, A. R. Estudos de adaptação entre a literatura e o cinema: narrativas que viajam no tempo e no espaço. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 4. ed. ampl. e rev. Maringá: Eduem, 2019, p. 369-378.

DIÁRIO DE LISBOA, nº 21911, Ano 65, Sexta-feira, 15 de novembro de 1985, p. 20, Fundação Mário Soares/ DRR - Documentos Ruella Ramos,

Disponível em: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_3244. Acesso em: 16 jun. 2022.

DIÁRIO DE LISBOA, nº 21911, Ano 65, Sexta-feira, 15 de novembro de 1985, p. 23. Fundação Mário Soares/ DRR - Documentos Ruella Ramos, Disponível em: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_3244. Acesso em: 16 jun. 2022.

ENEDINO, W. C. et al. *A presença da ausência: a subalternidade na dramaturgia (bem) dita de Plínio Marcos*. Prefácio de João Adalberto Campato Jr. 1. ed. Campinas: Pontes Editores, 2021.

ENEDINO, W, C. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande/MS: Ed. UFMS, 2009.

FIELD, S. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Tradução Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

MENDES, O. *Bendito Maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.

NEVES, J. L. C. O crescimento económico português no pós-guerra: um quadro global *Análise Social*, vol. XXIXK (128), p. 1005-1034, 1994 (4.º). Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223378178X8sYF6cn2B169AP4.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2022.

OLIVEIRA, A. M. de; SILVA, A. R. da. A significação do silêncio em *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos, *Revista Athena*, [S. l.], v. 17, n. 2, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/view/4404>. Acesso em: 14 maio. 2022.

QUANDO AS MÁQUINAS PARAM. (Parte I e II). Direção: Luís Filipe Costa. Argumento e diálogos: Pedro Belo e Luís Filipe Costa. Série “Em Lisboa uma Vez”. Portugal: RTP 1, 15 novembro 1985. 53 min. 45s. Colorido. Versão digital de filme feito para TV. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/quando-as-maquinas-param-parte-i/> e <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/quando-as-maquinas-param-parte-ii/>. Acessos em: 03 maio 2022.

PLÍNIO MARCOS. Quando as máquinas param. In: *Plínio Marcos: obras teatrais: noites sujas*. (Org.). Alcir Pécora. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016, p. 125-184. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/wp-content/>

uploads/2020/01/Plinio-Marcos-V-2-Noites-sujas-WEB.pdf. Acesso em: 14 maio 2022.

PORTUGAL. MINISTÉRIO DAS FINANÇAS, SECRETARIA DE ESTADO DO TESOURO. *Aspectos da evolução e da gestão da dívida pública em Portugal*. Lisboa, 1991, p. 9. Disponível em: https://purl.sgmf.gov.pt/COL-MF-0025/1/COL-MF-0025_item1/COL-MF-0025_PDF/Aspectos1_revisto.pdf. Acesso em: 23 fev. 2023.

RATTNER, H. Inquérito sobre o Desemprego em São Paulo. *Rev. adm. empres.* 4 (12), Set 1964. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-75901964000300006>. Acesso em: 10 maio 2022.

SOUSA, I. A. *Televisão e ficção televisiva em Portugal (1974-1992). Do advento da democracia à liberalização da atividade televisiva*. Tese (Doutorado). Porto: Universidade Lusófona do Porto, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10437/10022>. Acesso em: 13 jun. 2022.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-89.



A oralidade no gênero dramático apresentada no material didático escolar

Orality in the dramatic genre presented in school teaching material

Wellington Rodrigues Ferreira

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

wr.ferreira@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4895-1740>

Phablo Roberto Marchis Fachin

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

phablo@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-2283-3906>

Resumo: O presente artigo apresenta os resultados iniciais de uma pesquisa de mestrado que possui o intuito de analisar a forma pela qual a oralidade no gênero dramático é abordada no material didático do 7º ano do Ensino Fundamental da cidade Estância Hidromineral de Poá, São Paulo. Para tanto, utilizamos como *corpus* o material didático do ano mencionado, elaborado pela editora Aprende Brasil e adotado pelo município. Para que as discussões aqui apresentadas possam ser compreendidas da melhor maneira possível, seguimos o seguinte trajeto: contextualização histórica sobre o material didático e sua inserção no ambiente escolar; descrição e análise das atividades voltadas para o gênero dramático, contidas no material selecionado; e por fim, sugestão de atividade com o gênero aqui estudado. Concluímos que o material didático não privilegia a oralidade nas atividades propostas, por esta razão propusemos uma sequência de atividades que complementem as apresentadas.

Palavras-chave: gênero dramático; teatro; material didático; Ensino Fundamental; Língua Portuguesa.

Abstract: The article presents as the initials of a master's research that aims to analyze the way in which orality in the dramatic genre is approached in the didactic material of the 7th year of Elementary School in the city of Estância Hidromineral de Poá, São Paulo. For that, we used the didactic manual of the corpus as mentioned, prepared by the publisher Aprende Brasil and adopted by the municipality. So that, as the disc presented, there are possible continuations understood here in the best possible way, we follow the path to

follow: contextualization about the didactic environment and its school insertion; description and analysis of the activities carried out for the dramatic genre, contained in the selected material; and finally suggestion of activity with the genre studied here. We conclude that the didactic material does not privilege orality in the proposed activities, for this reason we propose a sequence of activities that complement each other as presented in the manual.

Keywords: genre dramatic; theater; educacional material; Elementary School; Portuguese Language.

1 Introdução

Este artigo tem como finalidade discutir o trabalho com o gênero dramático no Ensino Fundamental (anos finais) presente no material didático do 7º ano, nas aulas de Língua Portuguesa. Para isso utilizamos como *corpus* o material didático adotado pela Prefeitura Municipal da Estância Hidromineral de Poá, São Paulo. O estudo é resultado de pesquisa que possui o intuito de analisar a forma pela qual a oralidade é abordada por meio do gênero dramático na escola, mantendo diálogo com artigos já elaborados por Aquino e Marega (2013), Magalhães (2008), Vieira (2014), Santana (2002).

Para que as discussões aqui apresentadas possam ser compreendidas da melhor maneira possível, partimos de uma contextualização histórica sobre o material didático e sua inserção no ambiente escolar; descrevemos e analisamos as atividades contidas no material selecionado, voltadas para o gênero dramático; e por fim, apresentamos sugestões de atividades com o gênero aqui estudado.

O teatro é de suma importância para o desenvolvimento do ser humano. Desde os tempos mais remotos na Grécia Antiga, considerando o teatro ocidental, até os dias de hoje, essa arte tem encantado a sociedade e tem sido usada como instrumento de cultura, aprendizagem e emancipação crítica. Se tentássemos descrever todas as situações de ensino no mundo ocidental, nas quais o teatro foi utilizado como forma de desenvolvimento educacional, certamente não daríamos conta de tal tarefa neste artigo; todavia podemos ter como ponto de partida as ações de Pilades no ano de 22 a.C. que podem nos ajudar a compreender a importância do teatro na educação.

Foi graças a Pilades que, a partir de 22 a.C., as pantomimas passaram regularmente a ter o acompanhamento musical de uma orquestra de muitos instrumentos. Ele fundou uma escola de dança e pantomima e supõe-se que tenha escrito os princípios de sua arte num Tratado teórico que, entretanto, se perdeu. (BERTHOLD, 2001, p. 164)

Fazendo um paralelo com a realidade das camadas menos favorecidas economicamente nos dias de hoje, é nítida a dificuldade de acesso ao teatro, justamente por sua oferta ser dada em grandes centros, marginalizando ainda mais as periferias. Nesse sentido, a escola assume importante papel no despertar para essa arte, pois é um local em que a criança poderia ser desafiada e aprenderia a se expressar por meio da linguagem dramática, que contempla a oralidade, e ainda poderia, como um dos resultados benéficos contribuir para a formação de público, tão almejado por todos os artistas. A pergunta que nos surge é: a escola tem desempenhado esse papel?

Darcy Ribeiro (1984, p.24) já denunciava que as escolas se tornaram um ambiente de investimentos¹ parcos, fazendo com que os recursos artísticos que subsidiariam o desenvolvimento linguístico do aluno fossem cada vez mais escassos, afetando diretamente o trabalho docente, pois o professor passa a ter pouquíssimas ferramentas para realizar suas atividades pedagógicas. O antropólogo denunciava as ações políticas, que, por exemplo, escolhiam destinar os recursos públicos à construção de estradas rodoviárias, em um tempo em que somente 6% da população tinha acesso ao carro. Temos uma grave denúncia dos interesses pertencentes a uma classe política que há anos governava o país.

Meditemos sobre a gravidade do fato, aparentemente está-se diante de uma urbanização intensiva e caótica que, multiplicando a população da cidade, multiplicou a carência de escolas. Na realidade, trata-se de uma opção. O Senador João Calmon chamou a atenção, uma vez, com muita eloquência, para o fato de que o Brasil optou pela eletricidade em lugar da educação. [...] Todos nós vimos, nos últimos anos, o Brasil se reconstruir para o automóvel, que serve diretamente a apenas

¹ Vale ressaltar que embora Darcy Ribeiro aborde a ideia de *recursos* que deveriam ser encarados como *investimento*, para referir-se aos valores aplicados para o desenvolvimento educacional, temos a percepção de que desde aquela época até os dias de hoje, para muitos da classe política a escola é um *gasto*; desta forma, utilizando-se de discursos austeros e de responsabilidade fiscal, a educação é uma das primeiras pastas a terem recurso retirados.

6% da população. Apesar disso, vimos multiplicarem-se os trevos, as vias expressas, as pontes e os viadutos. Quem optou entre o viaduto e a escola? Aparentemente ninguém. (RIBEIRO, 1984, p. 23)

Diante desse cenário, que se arrasta até os dias de hoje, nos quais os tetos de gastos são criados para limitar os recursos liberados para a educação², temos um objeto em comum nas escolas de ensino básico: o *livro didático*, (em alguns casos também chamado de *manual didático* ou *material didático*). Por essa razão este artigo apresenta uma discussão sobre o papel ocupado pelo material nas aulas de Língua Portuguesa, focalizando as atividades de oralidade presentes no gênero dramático e de que forma contribuem para o amadurecimento artístico, linguístico, cultural e social da criança. Nosso ponto de partida é familiarizar o leitor a respeito do que seja o material didático e qual a sua relevância para o ambiente escolar. Depois de concluir a análise, também apresentar sugestões de atividades que podem potencializar a sua utilização.

2 Breve contextualização da história do material didático

Como o material didático conseguiu ocupar um espaço tão privilegiado dentro da escola pública? Quando nos referimos ao “espaço privilegiado”, pautamo-nos nos recursos materiais destinados à escola, bem como na obrigatoriedade de cumprir as páginas do livro didático adotado pela rede de ensino.

Os livros didáticos disponíveis no mercado, além de apresentarem deficiências já apontadas em vários trabalhos de pesquisa, estão organizados segundo sequências rígidas de informações e atividades. Têm sido usados como único material didático pelos professores, impondo um ritmo uniforme e a memorização como prática rotineira nas escolas. Sobretudo, servem como verdadeiras ‘muletas’, minimizando a necessidade do professor de decidir sobre sua prática na sala de aula e preparar seu material didático. (DELIZOICOV *et al.*, 2003, p. 243)

² O texto da Emenda Constitucional n.º 95 de 15 de dezembro de 2016, instituiu o teto de gastos para as despesas primárias, o que inclui a educação, conforme seu artigo 107 que diz “Ficam estabelecidos, para cada exercício, limites individualizados para as despesas primárias”.

Para responder a essa questão é preciso recorrer a uma contextualização histórica da educação brasileira. Quando nos referimos à educação pública no século XX, em especial das décadas de 30 a 70, percebemos que se tratava de um lugar de privilégios, pois o ingresso e a permanência dos educandos nas escolas, dependiam de fatores econômicos e sociais.

precisamos começar a reconhecer e proclamar que temos uma escola primária não só seletiva, mas elitista. Vale dizer que nosso pendor elitista começa na escola primária. Ela, de fato, se estrutura para educar as classes abonadas e não o povo, que constitui a imensa maioria de sua clientela. (RIBEIRO, 1984, p.19)

Nesse sentido, Soares (2002, p. 155) esclarece que o próprio corpo docente era composto por pessoas que também pertenciam à classe dominante. A figura do professor, como não havia cursos com essa finalidade, ficava à cargo de um estudioso da língua e de sua literatura que se dedicava também ao ensino. Nos anos 40, a tradição de ensino de Língua Portuguesa era voltada para atender os interesses de famílias poderosas, e isso se perpetuaria por muitos anos.

Compreendemos que o professor dispunha de tempo para ler, estudar e se aprofundar nas questões linguísticas, principalmente porque a oferta de vagas aos discentes era pouca, o que resultaria em um público reduzido a ser atendido por esses docentes. Ocorre que as demandas sociais deixaram de ser silenciadas e o desejo de haver ingresso dos mais pobres na Educação Básica tornou-se uma realidade problemática. Longe de provocar polêmicas, esclarecemos que o termo “problemática” aqui presente refere-se à forma radical com que ocorrera a mudança almejada. A partir dos anos 50³, há uma real modificação no cenário escolar, inclusive no componente curricular de Língua Portuguesa, exigindo uma adequação de todo o sistema educacional para atender às novas demandas sociais⁴.

³ A legislação brasileira sofreu algumas alterações importantes no que se refere à educação pública. Cf. decreto nº 19.402, de 1930, Artigo 150, alínea A, explicitava: Ensino Primário integral gratuito e de frequência obrigatória extensivo aos adultos. O foco ainda era, conforme evidenciado, o Ensino Primário. Outro movimento importante do legislativo é a criação do decreto n. 34.638, de 17 de nov. de 1953 que Instituiu a Campanha de Aperfeiçoamento e Difusão do Ensino Secundário.

⁴ Ressalta-se que antes desta data, em 1932, um manifesto, intitulado *O Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*, já abordava questões relevantes para o desenvolvimento da educação brasileira,

Se o aumento expressivo de alunos ocorreu na escola, os investimentos em infraestrutura e formação docente não se deram na mesma velocidade. Por essa razão, altera-se, também, o quadro do magistério, que teve de ser ampliado, tendo em vista o aumento expressivo de ingresso de alunos. O recrutamento desses professores foi mais amplo e menos seletivo, e o impacto dessa mudança apresenta-se até os dias de hoje. A carga horária de trabalho docente também foi ampliada, de forma que a reunião de todas as transformações suprimiu o tempo investido pelo professorado em sua própria formação e preparação das aulas. É nesse contexto que os livros didáticos passam a ter relevância, pois se antes traziam apenas uma coletânea de textos para que o professor pudesse discorrer, analisar e conduzir conforme desejasse, agora incluem atividades e orientações pedagógicas, instruindo o docente na forma como deve ser conduzida a aula.

Os manuais didáticos passam a incluir exercícios - de vocabulário, de interpretação, de redação, de gramática. Já não se remete ao professor, como anteriormente, a responsabilidade e a tarefa de formular exercícios e propor questões: o autor do livro didático assume ele mesmo essa responsabilidade e essa tarefa, que os próprios professores passam a esperar dele. (SOARES, 2002, p. 167)

O resultado é que nos dias de hoje os materiais didáticos focalizam suas orientações para o desenvolvimento das habilidades escritoras, em detrimento da oralidade. E é aqui que os pontos convergem, afinal se a oralidade não possui tratamento adequado nos manuais didáticos, como o ensino do gênero dramático está ocorrendo?

3 O que é gênero dramático?

Que nome podemos dar a um texto de teatro? Nas pesquisas realizadas para a elaboração deste artigo, encontramos vários registros, que tinham como função referir-se ao texto escrito de teatro. Eram eles: gênero dramático, texto dramático, texto teatral, texto de teatro, peça teatral e peça de teatro. Essa pluralidade de nomes pode levar o leitor a se questionar se todos estão sendo utilizados com o mesmo sentido.

questionando o sistema educacional. Assinavam o documento redigido por Fernando de Azevedo, vinte e quatro dos mais renomados e intelectuais da época. (AZEVEDO et al, 2006, p.189)

Partindo da etimologia da palavra *drama*, verificamos que deriva do grego *dráma* e significa *ação*, uma ação para ser representada no teatro, do grego *theatron*, que significa lugar de onde se vê. Temos aqui uma breve contextualização da palavra *drama*, entretanto, não podemos deixar de destacar que de acordo com Patrice Pavis (2011, p. 109) essa mesma palavra assume significados distintos, a depender de qual região do ocidente e do contexto ela esteja sendo empregada. Diante disso, pautando-nos por Anatol Rosenfeld (2017), utilizaremos o termo **gênero dramático** para nos referirmos ao texto escrito, pois de acordo com o autor “pertencerá à dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador” (ROSENFELD 2017, p.17), estando em consonância com a classificação de obras literárias contidas no 3º livro de Sócrates, no qual estabelece as características que compõem os gêneros épico, lírico e dramático. Com isso em mente, é preciso dizer, também, que estamos diante de um texto multimodal, que nas palavras de Dionísio:

Se as ações sociais são fenômenos multimodais, conseqüentemente, os gêneros falados e escritos são também multimodais porque, quando falamos ou escrevemos um texto, estamos usando no mínimo dois modos de representação: palavras e gestos, palavras e entonações, palavras e imagens. (DIONÍSIO, 2011, p.139)

Esclarecer o que vem a ser um texto multimodal é de suma importância, pois esta compreensão é o que fundamentará as atividades aqui propostas, enfatizando que a realização do estudo do gênero dramático não poderá ocorrer de forma dissociada, ou seja, separando a parte escrita da encenada.

4 A oralidade nas aulas de Língua Portuguesa

Como forma de situar o leitor, devemos esclarecer que a Educação Básica deste país é regida por documentos oficiais do Ministério da Educação (MEC), que definem o currículo a ser adotado pelas instituições de ensino. Atualmente, as normas que estão em vigor pertencem à Base Nacional Comum Curricular (BNCC), na qual existem as definições de cada uma

das áreas do conhecimento⁵, bem como as habilidades e competências que a escola deve desenvolver em seus alunos. Esse documento não permite a opção de segui-lo ou não, pois trata-se de algo de caráter normativo, conforme podemos observar em sua apresentação:

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) é um documento de caráter normativo que define o conjunto orgânico e progressivo de aprendizagens essenciais que todos os alunos devem desenvolver ao longo das etapas e modalidades da Educação Básica, de modo a que tenham assegurados seus direitos de aprendizagem e desenvolvimento, em conformidade com o que preceitua o Plano Nacional de Educação (PNE). (BRASIL, 2017, p.7)

É de suma importância compreender que toda e qualquer ação educacional deste país, no que tange à Educação Básica, deve estar em consonância com o que rege a BNCC, o que também inclui materiais didáticos. Acrescentamos ainda que esse documento apresenta qual a concepção do componente curricular Língua Portuguesa, a saber:

Ao componente Língua Portuguesa cabe, então, proporcionar aos estudantes experiências que contribuam para a ampliação dos letramentos, de forma a possibilitar a participação significativa e crítica nas diversas práticas sociais permeadas/constituídas pela oralidade, pela escrita e por outras linguagens. (BRASIL, 2017, p.68)

Note que um dos eixos de ensino é a oralidade, e é justamente esse o ponto a que queremos chegar. Essa prática de linguagem é citada na BNCC, mas não apenas lá. Marcuschi (2010) traz uma reflexão sobre a presença da fala e da escrita em nossa sociedade. Segundo o autor, vivemos em uma sociedade que atribui à escrita um prestígio de tal modo, que ela se tornou indispensável para nossa sobrevivência.

Neste sentido, pode ser vista como essencial à própria sobrevivência no mundo moderno. Não por virtudes que lhe são imanentes, mas pela forma como se impôs e a violência com que penetrou nas sociedades modernas e impregnou as culturas de um modo geral. Por isso, friso

⁵ As áreas do conhecimento de acordo com a Lei Nº 13.415, de 16 de fevereiro de 2017, Art. 35-A são: I - linguagens e suas tecnologias; II - matemática e suas tecnologias; III - ciências da natureza e suas tecnologias; IV - ciências humanas e sociais aplicadas.

que ela se tornou indispensável, ou seja, sua prática e avaliação social a elevaram a um status mais alto, chegando a simbolizar educação, desenvolvimento e poder. (MARCUSCHI, 2010, p.16)

A oralidade, por ser aprendida com a inserção social, não possui na escola um lugar de privilégio, dessa forma, mesmo aparecendo em documentos normativos oficiais, os materiais didáticos e conseqüentemente as aulas de Língua Portuguesa, debruçam-se sobre o estudo e análise da língua a partir de textos escritos, privilegiando, assim, as produções escritas. Ora, se o gênero dramático é multimodal, pois mobiliza diferentes linguagens para que seja executado, ou seja, parte do texto escrito rumo à oralidade e encenação (linguagem não verbal), como poderá ser desenvolvido em sua plenitude se focalizarmos em nossa aula a escrita em detrimento à oralidade?

5 Descrição e análise do material didático

O material que compõe o *corpus* desta pesquisa é o livro didático de Língua Portuguesa adotado pela rede municipal da Estância Hidromineral de Poá, escrito por Eliege Cristina Pepler, intitulado *Sistema de Ensino Aprende Brasil: ensino fundamental: 7º ano: língua portuguesa* da editora Aprende Brasil⁶. Embora o material selecionado pertença a uma coletânea que atende a todo o Ensino Fundamental, é apenas no livro destinado ao 7º ano que encontramos o direcionamento dos estudos para o gênero dramático. As vinte e cinco páginas atribuídas ao estudo do gênero em questão compõem-se pelos seguintes subtítulos: *espaço de diálogo; objetivos da unidade; trajetória de leitura; outros textos, outros caminhos; mãos à obra; você com a palavra; o que aprendi*.

A primeira página da unidade traz o seu título, *Texto Teatral: o olhar no centro da cena*, e logo abaixo uma imagem de um homem e uma mulher abrindo as cortinas de um palco. Pelo ângulo da cena e levando em consideração os refletores, quem observa a imagem estaria ocupando um lugar na plateia.

⁶ Material adquirido por meio de processo licitatório do Edital n.º 044/2018, Concorrência Pública n.º 008/2018, Processo n.º 17.026/17. Acessado em: <http://agenciamunicipal.com.br/LicitacaoWeb/ListaEditais>

Figura 1



Fonte: (PEPLER, 2020, p. 26)

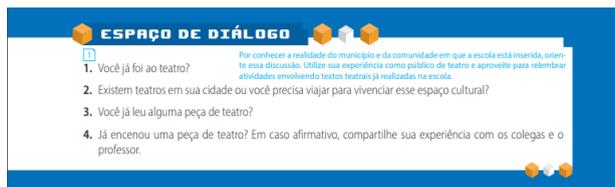
Abaixo da imagem há dois parágrafos, dos quais as primeiras três linhas são destinadas a apresentar uma explicação sobre a história do teatro, e as quatro linhas restantes incumbem-se de convidar o aluno aos estudos, fazendo uma sinopse do que será estudado. Em seguida, há uma seção chamada *Espaço de Diálogo* que traz quatro perguntas aos estudantes como forma de iniciar um diálogo em torno da temática da unidade.

Na primeira página após a capa da unidade, logo em seu topo há os objetivos da unidade. Trata-se de apresentar os objetivos a serem alcançados ao término do percurso de aprendizagem; são eles:

- Ler e estudar a estrutura do texto de teatro;
- Conhecer as características de um texto teatral;
- Inferir a intencionalidade do texto teatral;
- Estudar orações coordenadas;
- Conhecer figuras de linguagem.

É notável que dentre os objetivos propostos para o ensino e aprendizagem não há nenhum referente à oralidade. Indaga-se a respeito da natureza multimodal do gênero dramático, ou seja, parte-se da escrita, mas concretiza-se com a somatória de linguagens: gestual e oral. Desta forma, estudá-lo sem contemplar seu caráter natural, resulta em incompletude.

Figura 2



Fonte: (PEPLER, 2020, p. 26)

Elencadas as finalidades, outra seção surge: *Trajatória de Leitura*. Trata-se de uma atividade de pré-leitura, pois são direcionadas cinco perguntas aos estudantes, trabalhando assim com a inferência, pois são pautadas na capa de uma história que será exposta nas páginas seguintes.

Figura 3



Fonte: (PEPLER, 2020, p. 27)

Nas páginas 28, 29 e 30 o aluno é convidado a ler as primeiras cenas do texto teatral *Meus olhos são teus olhos* de Flávia Savary. Ao término da leitura há uma atividade de “verdadeiro ou falso”, na qual seis afirmações são expostas para que se identifique quais são verdadeiras e quais são falsas. Todas as frases são destinadas à compreensão da rubrica - texto secundário pertencente ao gênero dramático. Ao final, uma caixa explicativa do termo é apresentada.

Figura 4

6. Entre as falas dos personagens aparecem várias informações entre parênteses. Sobre elas, assinale **V** para as afirmativas verdadeiras e **F** para as falsas. [12](#)
- (v) Servem para orientar a montagem do palco.
 - (v) Orientam os atores nas encenações.
 - (v) Ajudam a equipe de som para que ruídos e músicas sejam veiculados no momento certo da encenação.
 - (v) Determinam o tipo de iluminação que deve ser efetuado durante a cena.
 - (v) Trazem informações dos objetos cênicos que devem ser providenciados.
 - (v) Orientam a direção do espetáculo para que a peça possa ser montada.

Um importante elemento característico de textos teatrais são as **rubricas**.

Para ser encenado, o texto teatral apresenta diálogos e indicações de cena, como a postura dos atores, a entonação, seus gestos, suas intenções, a atitude e a emoção dos personagens, o ambiente onde a cena ocorre, etc. Essas indicações detalhadas estão presentes nas rubricas, que, geralmente, são escritas em fontes diferentes ou em itálico, aparecendo entre parênteses ao longo da peça.

Fonte: (PEPLER, 2020, p. 30)

Na página seguinte, mais sete perguntas são elaboradas. Dessas, quatro sobre a estrutura do gênero, questionando o papel das rubricas, a estrutura dos diálogos, a presença de narrador e os elementos que constituem o texto teatral. Destaca-se que uma caixa explicativa aparece entre as perguntas trazendo uma explicação sobre o texto teatral.

Figura 5

O texto teatral é escrito para ser representado em uma peça de teatro. Uma vez que o texto é encenado por atores, em geral, não há um narrador contando a história; o desenvolvimento do enredo ocorre pelos diálogos trocados entre os personagens.

Um texto teatral pode ser escrito com diversas finalidades, como entreter, criticar a sociedade e seus costumes, ensinar, proporcionar fruição estética, etc.

Fonte: (PEPLER, 2020, p. 31)

Finaliza-se a página com outras três perguntas de interpretação da história, somando-se a outras duas da página posterior. Mais uma vez outra caixa explicativa é inserida, desta vez para elucidar o que vem a ser as personagens e suas falas.

Figura 6

Os personagens são um elemento muito importante no texto teatral, pois são os responsáveis pela sucessão dos acontecimentos e pelo desenrolar do enredo. Suas falas são apresentadas no texto por meio de **diálogos**, com o uso do **discurso direto**. [13](#)

Fonte: (PEPLER, 2020, p. 32)

Após este trajeto com a apresentação de alguns dos aspectos que compõem este gênero, um texto intitulado *Características do texto teatral* traz a história do teatro brasileiro, destacando o nome dos dramaturgos *Martins Pena, Nelson Rodrigues, Dias Gomes e Ariano Suassuna*. Não há uma explicação sobre as características do texto teatral, conforme o próprio título sugere.

Chamamos a atenção para as características destacadas pelo livro, das quais nenhuma se refere à oralidade. Quando isso ocorre, deixamos de discutir com nossos alunos as características relativas à fala⁷, ou seja, as mudanças que podem ocorrer devido à presença de um interlocutor, o comportamento vocal, gestual, fisionômico, emocional, somado a um contexto físico e social em que se passa a cena, conforme nos explica Urbano (2000).

Figura 7

Características do texto teatral

No Brasil, o teatro se desenvolveu mais fortemente nas primeiras décadas do século XIX. Um dos maiores **dramaturgos** brasileiros daquele século foi Martins Pena, membro da Academia Brasileira de Letras e criador de muitas comédias importantes para o teatro, nas quais apresenta uma crítica aos valores e aos costumes da sociedade da época.

Outros nomes da dramaturgia brasileira se tornaram referências no gênero a partir do século XX. Conheça alguns deles:

- Nelson Rodrigues tornou-se um dos mais conhecidos dramaturgos brasileiros por abordar temas espinhosos e conflitos suburbanos do Rio de Janeiro, a exemplo de *A falecida* e *Beijo no asfalto*. Ele também inovou a linguagem teatral, trazendo para o palco as gírias da época e escancarando o **grotesco** presente no cotidiano das personagens que criava. Suas peças trouxeram um olhar bastante crítico para a sociedade de seu tempo. [12](#)
- Dias Gomes foi escritor e diplomata, bastante reconhecido por seus romances e textos teatrais. Entre as peças, destaca-se *O Pagador de Promessas*, adaptada também para o cinema. O autor escreveu novelas televisivas, foi membro da Academia Brasileira de Letras e adaptou mais de 500 peças teatrais para o rádio e para a televisão.
- Ariano Suassuna publicou diversos textos teatrais, os quais ganharam, recentemente, uma publicação em quatro volumes, incluindo as famosas peças *Auto da Compadecida* e *O santo e a porca*, além de outras que ainda não foram encenadas. O dramaturgo escreveu tragédias, comédias e **entremeses**, muitas das quais foram adaptadas para a televisão, na forma de série, e para o cinema.

dramaturgos: escritores de peças teatrais.
grotesco: que causa riso ou aversão por ser ridículo, inverídico, esquisito ou por representar uma situação caricata; bizarro.
entremeses: representações teatrais burlescas ou jocosas, de curta duração, que servem de entreto da peça principal.

Fonte: (PEPLER, 2020, p. 32)

Corroborar-se, assim, com pensamento de Akinnaso (1982, p. 111) quando diz “a fala é normalmente adquirida naturalmente sem instruções formais (em família, parques, na rua, etc.) enquanto a escrita tem de ser conscientemente aprendida, geralmente na escola”; todavia os estudos que possuem como objeto a oralidade, já indicaram que o simples fato de saber

⁷ Destaca-se o pensamento de *Hudinilson Urbano (2000)* em sua obra *Oralidade na Literatura (O caso Rubem Fonseca)* quanto ao termo fala, que passa a ser substituído por oralidade, pois este último é mais abrangente. (URBANO, 2000, p. 86)

falar uma palavra ou um enunciado, não lhe garante saber oralizar todos os textos em todas as situações, ou seja, é papel da escola fornecer estudo sistematizado relativo ao processo oral da língua. Iniciam-se, então, os estudos gramaticais das orações coordenadas. O livro mostra a definição e traz alguns exemplos; em seguida atividades partindo das falas das personagens são utilizadas para realizar duas atividades: reescrita da oração e identificação de orações coordenadas assindéticas e sindéticas.

Figura 8

Orações coordenadas estão ligadas umas às outras apenas pelo sentido, pois são sintaticamente independentes. Ligam-se por meio de conjunções ou vírgulas, podendo ser entendidas separadamente, sem perder o sentido individual de cada uma.

Exemplo de orações coordenadas:
Beto é um menino muito criativo e deseja conhecer a menina rica que mora perto dele.

Sentido individual de cada oração:
Beto é um menino muito criativo.
Beto deseja conhecer a menina rica que mora perto dele.

Fonte: (PEPLER, 2020, p. 33)

As páginas 34, 35 e 36 são destinadas a atividades de sintaxe, nas quais trinta e duas orações são analisadas com o intuito de identificar, reescrever e classificar as orações coordenadas. Uma *caixa explicativa* sobre as conjunções coordenativas sindéticas é apresentada com as definições e exemplos.

Figura 9

As conjunções coordenativas sindéticas são nomeadas conforme o sentido que estabelecem entre as orações que ligam.

- **Aditivos** (sentido de adição, soma): e, nem (e não), não só... mas também (como também), etc.
Exemplos:
O material reduziu os custos e incrementou o consumo.
O material não só reduziu os custos, mas também incrementou o consumo.
Não há uma consciência do problema, nem uma legislação específica.
- **Adversativas** (sentido de adversidade, contraste, oposição): mas, porém, todavia, contudo, no entanto, entretanto, não obstante, etc.
Exemplo:
O novo material reduziu os custos, mas (porém, todavia, contudo, no entanto, entretanto, não obstante) os estragos causados à natureza são inegáveis.
- **Alternativas** (sentido de alternância, exclusão): ou, ou... ou, ora... ora, quer... quer, seja... seja, etc.
Exemplos:
A plasticomania deve ser repensada ou os problemas ambientais continuarão.
Os problemas ora aumentam, ora diminuem, conforme a intensidade das chuvas.
Quer faça sol, quer chova, é preciso estar preparado para as duas situações.
Ora questionam as atitudes, ora se esquecem do assunto.
- **Explicativas** (sentido de explicação): que, porque, pois (anteposto ao verbo), porquanto.
Exemplos:
Terminem o mais rápido possível, que estou morrendo de pressa.
Cuidado com o sol, porque já são 11 horas.
Não vá à festa, pois você está muito cansada.
- **Conclusivas** (sentido de conclusão): logo, assim, portanto, por isso, por conseguinte, pois (posposto ao verbo).

Fonte: (PEPLER, 2020, p. 34)

Ao final dos estudos da gramática, a seção *Outros textos, Outros caminhos* traz a primeira parte do poema *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, antecedido de uma explicação sobre o escritor. Há uma menção a respeito da transposição do poema para gênero dramático.

Figura 10

FF

O RETIRANTE EXPLICA AO LEITOR QUEM É E A QUE VAI

— O meu nome é Severino, não tenho outro de pia. Como há muitos Severinos, que é santo de romaria, deram então de me chamar Severino de Maria; como há muitos Severinos com mães chamadas Maria, fiquei sendo o da Maria do finado Zacarias. Mas isso ainda diz pouco:	há muitos na freguesia, por causa de um coronel que se chamou Zacarias e que foi o mais antigo senhor desta sesmaria. Como então dizer quem fala ora a Vossas Senhorias? Vejamos: é o Severino da Maria do Zacarias, lá da serra da Costela, limites da Paraíba.
--	--

Fonte: (PEPLER, 2020, p. 37)

Ao término do poema, a unidade adentra nas questões lexicais, por meio de *Figuras de Linguagem*, para tanto aparecem *caixas explicativas* sobre anáfora, analogia e prosopopeia, seguidas de uma pergunta relacionada a elas e ao texto lido. Ao final de quatro questões há a definição do que vem a ser figuras de linguagem.

Figura 11

Analogia: figura de linguagem que compara um elemento a outro, em uma relação de semelhança entre ações ou objetos distintos. Nesse caso, a pedra é uma analogia à terra seca e dura.
Anáfora: repetição de uma palavra ou de um grupo de palavras no início de frases ou versos consecutivos. Muito utilizada nos quadrinhos populares, na música e na literatura, especialmente em poemas.
Prosopopeia ou personificação: consiste em atribuir características ou ações humanas a elementos não humanos, como objetos, plantas e animais. Nesse caso, vemos a terra sendo despertada pelo severino.

Fonte: (PEPLER, 2020, p. 39)

Após essas atividades, a segunda parte do poema é apresentada, seguida de uma pergunta sobre a forma (estrutura) do poema, no qual os versos curtos são substituídos por discurso direto, uma outra questão de verdadeiro ou falso relacionando os enunciados às figuras de linguagem já estudadas e por fim, mais outras figuras são ensinadas, a saber: apóstrofe, aliteração, metáfora, eclipse e pleonasma. Desta maneira, findam-se os estudos relacionados à gramática da língua. Podemos notar até o presente momento, que há uma preocupação com a manifestação escrita da língua, ou seja, questões de leitura e interpretação textual, gramaticais, lexicais, e estudo da estrutura do gênero dramático foram desenvolvidas, mas ainda não houve indicação ou orientação de atividade com vistas a estudar a oralidade.

Dando continuidade, a seção *Mãos À Obra* traz o esquete como forma de encenação. Inicia-se uma orientação ao estudante sobre a definição e a duração desse gênero textual. As atividades que virão a partir deste momento serão divididas em duas situações de aprendizagem, a primeira refere-se à produção escrita e a segunda à encenação. Os subtítulos que acompanharão as proposições são: *Preparação*, *Produção* e *Avaliação*.

Iniciando-se pela *Preparação*, é mostrado ao aluno um texto narrativo intitulado *Pneu Furado*, de Luís Fernando Veríssimo, e em seguida a adaptação da história para o texto teatral.

Figura 12



Esquete

O gênero para a produção escrita deste capítulo é o esquete teatral, que será posteriormente encenado por você e seus colegas. O esquete é um texto curto, com começo, meio e fim bem determinados, para encenações rápidas. Com duração máxima de 10 minutos, apresenta geralmente uma história cômica, interpretada por um número pequeno de participantes. Nos programas televisivos de humor, é comum a encenação de esquetes.

Preparação

O esquete deverá ser uma adaptação de uma narrativa curta de humor, selecionada com o auxílio do professor. Pode ser uma crônica, um conto, uma narrativa, etc. A turma será organizada em grupos, de acordo com o número de personagens que atuarão no esquete. [14](#)

1. Leiam o texto *Pneu furado*, de Luis Fernando Veríssimo, que serve como exemplo de texto humorístico curto para a adaptação do esquete.

Fonte: (PEPLER, 2020, p. 43)

Depois de exemplificar, o livro solicita aos estudantes que selecionem um outro texto para realizar uma adaptação e propõe sete itens que devem ser identificados, a saber:

- a) a situação apresentada;
- b) como é caracterizado o espaço e como é identificado o tempo;
- c) os personagens e as suas características;
- d) os trechos que indicam a movimentação dos personagens e como se comportam. No texto teatral, os personagens são um elemento muito importante, porque a história se desenvolve por meio de suas ações;
- e) os diálogos e os trechos do narrador que podem se tornar falas de personagens;
- f) o espaço e o tempo da narrativa.

Retoma-se, então, a orientação de não haver um narrador, ou seja, a plateia passa a compreender a história a partir das ações das personagens. Na *Produção* as orientações são destinadas a lembrar aos educandos sobre as características da escrita do gênero dramático, ou seja, as rubricas, a ausência do narrador e o nome da personagem no início da fala. Na *Avaliação* um quadro com critérios de autoavaliação é indicado para o preenchimento do

aluno. Ele deve sinalizar em uma das colunas na tabela se conseguiu atingir o que é perguntado.

Figura 13

Critérios de autoavaliação	SIM	NÃO
O enredo do texto original foi adequadamente adaptado?		
Há rubricas com indicações do espaço e tempo em que ocorre a cena?		
As rubricas oferecem todas as informações necessárias para contextualizar a cena?		
As rubricas foram grafadas de modo específico (entre parênteses e em itálico, por exemplo)?		
A figura do narrador foi excluída e sua "voz" pode ser observada nas informações das rubricas?		
Os personagens estão bem caracterizados? Suas falas e atitudes refletem sua caracterização?		
Foi usado discurso direto nos diálogos entre os personagens?		
Há indicação do personagem antes de suas falas?		

Fonte: (PEPLER, 2020, p. 45)

Finaliza-se esta parte com a orientação de refacção textual, caso seja necessário, após a autoavaliação. Realizada a produção textual, a seção *Você com a Palavra* tem o objetivo de encenar a esquete elaborada. Aqui, temos mais uma vez a subdivisão: *Preparação, Produção e Avaliação*, mas agora voltadas para a encenação.

Em *Preparação* temos três orientações aos alunos. A primeira solicita uma releitura do texto produzido, enfatizando que é importante fazer uma leitura dramatizada, acrescentando gestos e expressões faciais, com alterações na voz e na entonação das frases. A segunda é para a divisão dos papéis entre os membros do grupo. E a terceira é sobre a caracterização do cenário e das personagens.

Figura 14

Preparação

1. Reunidos nos mesmos grupos, voltem a ler o esquete teatral produzido por vocês. Neste momento, é importante fazer uma leitura dramatizada, acrescentando gestos e expressões faciais, alterando a voz e a entonação das frases, etc.
2. Definam quem será responsável por representar cada um dos personagens.
3. Discutam a caracterização do cenário e dos personagens, se há necessidade de providenciar alguma roupa ou acessórios específicos, maquiagem, utensílios, etc.

Produção

4. Depois que todos os detalhes de caracterização do cenário e dos personagens estiverem prontos, as falas memorizadas e o esquete ensaiado, encenem o esquete de humor produzido pelo grupo.

Fonte: (PEPLER, 2020, p. 46)

Nos dois itens anteriores, *Preparação e Produção*, há apenas uma única orientação voltada à leitura dramatizada. Como já vimos anteriormente, esta leitura tem de ocorrer de forma sistematizada, seguindo etapas que despertem a reflexão sobre a língua e sua oralização. Fávero, Andrade e Aquino (2005) explicitam que não se trata do ensino da fala, mas de evidenciar aos educandos a imensa variedade de usos da fala, possibilitando a tomada de consciência de que a língua não é homogênea, monolítica. Bechara (1985) esclarece que o intuito é tornar a criança em poliglota do próprio idioma. A própria BNCC (2017) apresenta as habilidades que devem ser contempladas nas aulas, e a leitura em voz alta é uma delas⁸. Em *Avaliação* há um quadro com três critérios a serem analisados, conforme a imagem abaixo.

Figura 15

Avaliação

5. Após a encenação dos esquetes produzidos pelos grupos, avalie a atividade realizada.

Crterios de autoavaliao	SIM	NÃO
O esquete foi bem desenvolvido?		
O objetivo principal (adaptao de uma narrativa em um esquete de humor) foi alcanado satisfatoriamente?		
Os integrantes do grupo se envolveram na realizao da atividade?		

Fonte: (PEPLER, 2020, p. 46)

Após o quadro avaliativo três perguntas também nesta direção avaliativa são elaboradas, a saber:

- a) Durante a realizao da atividade, que pontos apresentaram mais dificuldade?
- b) Em que a realizao da atividade poderia ter sido melhor?
- c) O que cada um aprendeu com essa atividade?

Para finalizar a unidade, a seo *O que Aprendi* traz um trecho da pea *O Mendigo e o Magnata* de Rutinaldo Miranda, e oito perguntas de interpretao de texto (p. 49, 50), e é com esta atividade que a unidade é encerrada. Ressalta-se que não há no referencial teórico autores de teoria

⁸ Dentre as habilidades a serem desenvolvidas, destacamos duas, a primeira (BRASIL, 2017, p.187) refere-se à análise do gênero dramático e a segunda (BRASIL, 2017, p.161) à leitura em voz alta (uma das etapas da leitura dramatizada).

teatral, retextualização, análise da conversação e oralidade, indispensáveis para a compreensão e realização desse gênero.

Conforme já explicitado, o material didático aqui apresentado pertence a uma coleção que contempla todo o Ensino Fundamental (Anos Finais), ou seja, o 6º, 7º, 8º e 9º anos. Cada ano possui quatro livros com dois gêneros textuais a serem estudados. No volume 4, do 7º ano, estão as vinte e cinco páginas destinadas ao gênero dramático. Sem sombra de dúvidas que compreendemos as limitações da escola, assim sendo, não esperamos que ela consiga trabalhar com profundidade toda a história e a prática de uma arte milenar, mas sim, que consiga apresentá-la aos educandos e principalmente despertar neles o interesse em aprendê-la e desenvolver suas habilidades linguísticas em especial a oralidade.

Das páginas de estudo do gênero, observamos a seguinte organização:

QUANTIDADE DE PÁGINAS	OBJETO DE ESTUDO
14	Interpretação de texto
1	Apresentação das características do gênero
1	Contexto histórico
7	Estudos gramaticais e lexicais
1	Produção textual
1	Prática oral e encenação

Fonte: Elaboração do autor

Diante do exposto, podemos constatar que há uma preocupação maior em desenvolver a leitura e a interpretação de texto, bem como o estudo das questões gramaticais, aqui representadas pelas orações coordenadas (páginas 33, 34, 35 e 36), e com o estudo do léxico, aqui representadas pelas figuras de linguagem (páginas. 39, 42 e 43).

Por óbvio que não é a quantidade que dita a qualidade, entretanto, apenas meia página da unidade do livro foi destinada para a caracterização do gênero, na qual, curiosamente falou-se sobre grandes autores do teatro brasileiro, como Nelson Rodrigues, Dias Gomes e Ariano Suassuna, porém sem mencionar qual a estrutura que corresponde ao gênero dramático, ou seja, não houve uma reunião das informações apresentadas ao longo da unidade, em que pudesse ser sistematizado o conhecimento e o educando

tivesse a oportunidade de encontrar informações sobre a rubrica, a disposição do nome das personagens, a presença do discurso direto, a caracterização das personagens, entre outros. Em relação à oralidade, apresentou-se uma página para o seu desenvolvimento, e isso se deu quando foi solicitado ao aluno que produzisse um esquete, a partir dos textos apresentados. O livro apresenta a seguinte orientação:

Figura 16

Preparação

1. Reunidos nos mesmos grupos, voltem a ler o esquete teatral produzido por vocês. Neste momento, é importante fazer uma leitura dramatizada, acrescentando gestos e expressões faciais, alterando a voz e a entonação das frases, etc.
2. Definam quem será responsável por representar cada um dos personagens.
3. Discutam a caracterização do cenário e dos personagens, se há necessidade de providenciar alguma roupa ou acessórios específicos, maquiagem, utensílios, etc.

Fonte: (PEPLER, 2020, p. 46)

O que indagamos é: será que um estudante compreenderá a forma como deve fazer a leitura dramatizada, tendo como base apenas a orientação de número 1? Provavelmente não. Mas por que isso ocorre? Por que os materiais didáticos não exploram os elementos que constituem a oralidade? Marcuschi (2010) problematiza importantes aspectos a esse respeito, que podem nos ajudar com respostas, quando explica que a fala, sendo uma manifestação da prática oral, é aprendida nas interações sociais desde quando ainda somos bebês, contrapondo-se à prática escritora que vem a ser sistematizada quando vamos à escola.

A fala (enquanto manifestação da prática oral) é adquirida naturalmente em contextos informais do dia a dia e nas relações sociais e dialógicas que se instauram desde o momento em que a mãe dá seu primeiro sorriso ao bebê. [...] Por outro lado, a escrita (enquanto manifestação formal do letramento), em sua faceta institucional, é adquirida em contextos formais: na escola. Daí também seu caráter mais prestigioso como bem cultural desejável. (MARCUSCHI, 2010, p.18)

O pensamento de que não é necessário ensinar a falar, pois já fazemos isso desde quando começamos a pronunciar as palavras, é nocivo para o desenvolvimento linguístico de nossos alunos, pois não basta pronunciar as palavras, afinal a depender do contexto, intencionalidade discursiva e

da situação comunicacional em que se está inserido, esta mesma pronúncia se concretizará de maneiras distintas. E este deve ser o objeto de estudo da escola: debruçar-se sobre estas manifestações da oralidade inseridas nas práticas sociais, e o estudo do gênero dramático deve corroborar para tais questões.

7 Sugestão de sequência de atividade

Quando falamos em atividades, temos de compreender dois aspectos, um sobre a necessidade de explicar o que significa *sequência didática*, a partir dos postulados de Dolz e Schneuwly (2004), e o outro que no contexto escolar elas ocorrem a partir de gêneros textuais selecionados como objetos de estudo para nossos alunos. O interesse da escola é se debruçar sobre os gêneros orais ou escritos com os quais os educandos tenham menor contato em seu círculo social, pois dessa forma amplia o repertório das crianças. A realização dessas atividades se dá por meio de sequências didáticas, termo adotado por Dolz e Schneuwly (2004) com o intuito de descrever o procedimento a ser utilizado pelo docente para ajudar o aluno a dominar um gênero. De acordo com os autores:

Uma “sequência didática” é um conjunto de atividades escolares organizadas, de maneira sistemática, em torno de um gênero textual oral ou escrito. [...] Uma sequência didática tem, precisamente, a finalidade de ajudar o aluno a dominar melhor um gênero de texto [...] (DOLZ & SCHNEUWLY, 2004, p. 82, 83)

A esse respeito, os autores elaboraram o *esquema da sequência didática* que ocorre assim: i) Apresentação da situação; ii) Produção inicial; iii) Módulo 1; iv) Módulo 2; v) Módulo N; vi) Produção final. Desta forma, passa a ser chamada de *sequência didática* as atividades que seguem este esquema aqui apresentado. No caso das atividades sugeridas neste artigo, utilizaremos o termo *sequência de atividades*, pois não partiremos de uma produção inicial do gênero dramático, uma vez que não será solicitado ao educando que comece a encenação de um esquete ou cena, mas sim, que percorra etapas partindo do desenvolvimento da consciência corporal.

Como já explicitado no início deste artigo, não pretendemos aqui apenas evidenciar quais são as lacunas existentes no material didático, no que tange à oralidade. Destacamos ainda, que temos a total ciência de

que o autor nem sempre possui autonomia para desenvolver o material da forma como deseja, uma vez que toda a produção está atrelada à uma cadeia composta pelo corpo diretivo da editora, o editor chefe, os revisores, os analistas, entre outros. Desta forma, as propostas feitas pelo autor podem ser modificadas ao longo do processo de produção do livro.

Todavia, o que desejamos é sugerir meios para o trabalho com gênero dramático em sala de aula, que complementem os apresentados pelo material aqui selecionado, focalizando na oralidade, pois para o estudo deste gênero é imprescindível compreender essa manifestação linguística. Por essa razão é que apresentamos uma sequência de atividades que trabalhará com o corpo, a voz, o gesto e a encenação. Todas elas com orientações ao professor, uma vez que poucos possuem uma formação específica em atuação.

As atividades aqui selecionadas dialogam com os Jogos Teatrais de Viola Spolin (2012), a começar pela concepção de que os jogos e os exercícios teatrais transcendem a sala de aula, ou seja, não nos interessa propor algo que se encerre em si mesmo, que valha pelo instante de sua execução, mas sim que seja um aprendizado para que o educando possa aprimorar sua forma de expressão oral, de comunicação, de entendimento de mundo, de consciência corporal, bem como sua interação com o outro.

Atividade 1
Título: Abertura de silêncios ⁹
<ol style="list-style-type: none"> 1. Solicite aos alunos que fechem os olhos e não pronunciem nenhuma palavra enquanto a atividade estiver acontecendo. Eles deverão apenas inspirar e expirar com calma dentro de uma contagem que irá de 1 a 5. 2. Enquanto estiverem neste processo de respiração (e com os olhos fechados), oriente para que escutem e tentem identificar todos os sons que atravessam o ambiente.

Fonte: Elaboração do autor

Essa atividade tem por objetivo despertar a concentração do estudante para a realização das atividades que se seguirão. É impossível focar nas orientações se estivermos com os pensamentos desorganizados e com demasiada agitação. Por essa razão é que sugerimos o início das atividades com o desenvolvimento da consciência corporal; para tanto, iniciamos com técnicas de respiração e abertura de escuta para o ambiente.

⁹ Os títulos das atividades são sugestões dadas por nós

Não raro, as crianças começam a notar os sons que compõem o ambiente escolar, e passam a perceber a altura de alguns deles. Por esta razão, que enquanto estão direcionando seus esforços a compreender os sons, o professor pode pedir para que tentem imaginar o local, as personagens, e o que está ocorrendo para que este som (seja de conversa, de correria, de abertura ou fechamento de portas etc.) esteja chegando até a sala onde se encontram.

Desta forma, começamos também a ativar a imaginação das crianças, tão importante para a realização teatral.

Atividade 2
Título: Consciência Corporal
<ol style="list-style-type: none">1. Solicite aos alunos que façam um alongamento (caso não tenha noção de como realizar alongamentos sem que lesões sejam causadas, você pode propor uma parceria com os professores de Educação Física da escola. Se isso não for possível, solicite aos alunos que apenas se espreguicem e que bocejem emitindo sons.)2. Após este momento de alongar e/ou espreguiçar, peça aos alunos que andem pela sala (caso não haja um espaço cênico na escola, utilize o pátio ou a quadra, mas se não for possível, tente afastar as cadeiras e carteiras da sala para que eles possam caminhar).3. Enquanto os alunos estiverem caminhando, combine com eles para que a cada vez que você bater uma palma, todos irão permanecer imóveis, e quando você bater a palma outra vez, eles poderão voltar a caminhar.

Fonte: Elaboração do autor

Não podemos trabalhar a oralidade no gênero dramático dissociando-a do corpo. A voz está biologicamente e emocionalmente atrelada ao corpo, assim sendo partimos do corpo para a voz e não o contrário, Melo (2020), explica:

demonstrar a eficiência de uma abordagem simultânea e indissociada dos treinamentos de corpo e voz nos ambientes de formação, tendo em vista que a voz é um recurso básico e muito importante para a atriz e o ator em cena e está biologicamente, emocionalmente, atrelada ao corpo. (MELO, 2020, p.7)

Por essa razão, a voz não pode ser encarada como algo estanque e mecânico, afinal é por ela que também expressamos o que estamos sentindo. A voz pode concretizar pensamentos, e no caso do gênero dramático é responsável por dar vida aos enunciados, assim “uma voz que

com ação escancare os desejos, conquiste as intenções no texto, e se dirija aos propósitos de cada profissional, se realizando como movimento vivo e transformador” (GAYOTTO, 2003, p.15). Obviamente, que a escuta ativa permite-nos compreender a intencionalidade discursiva do enunciador, por essa razão que atividades para o desenvolvimento da escuta também devem ser propostas.

Atividade 3

Título: Desenvolvimento da decisão cênica e da linguagem espacial

1. Solicite aos alunos que caminhem pelo espaço cênico¹⁰, e peça para que reproduzam com os corpos as formas, porém sem a emissão de sons ou falas, utilizando, assim, os recursos corporais para realizá-la, conforme as sugestões a seguir:

- a. Formar um quadrado;
- b. Formar um triângulo;
- c. Formar um círculo;
- d. Formar a letra B;
- e. Formar a letra C;

Observação: Assim que solicitar aos alunos que reproduzam as formas acima, inicie uma contagem regressiva em voz alta (você pode escolher o tempo, variando entre 10 a 30 segundos).

Acrescentamos que se a turma for muito grande, ela poderá ser dividida, de maneira que enquanto uma parte esteja executando o solicitado, a outra observa atentamente e compreenda as soluções empregadas pelos colegas de classe.

2. Assim que conseguirem realizar com competência as letras e as formas geométricas, solicite que façam cenas congeladas, ou seja, ao término da contagem regressiva não poderão se movimentar. A seguir algumas sugestões:

- a. Formar uma cena muda de um ônibus lotado;
- b. Formar uma cena muda de uma partida de futebol;
- c. Formar uma cena muda de uma guerra;
- d. etc.

Nesta atividade, o professor deve instruir as crianças que todas devem ter noção do que estão realizando em cena, ou seja, caso sejam perguntados sobre qual personagem ou objeto estão representando, estes devem saber explicar.

Fonte: Elaboração do autor

¹⁰ Compreendemos que não é fácil, em vista da infraestrutura das escolas, encontrar um espaço adequado para a realização das atividades aqui propostas, por essa razão sugerimos como espaço cênico, o pátio da escola, a quadra poliesportiva, ou até mesmo na própria sala de aula.

Destacamos que a linguagem é universal, ou seja, não pertence apenas ao componente curricular de Língua Portuguesa, mas sim, a todos os demais, cada qual com a sua especificidade. A união dessas linguagens contribui para o desenvolvimento integral da criança, e nesse sentido o gênero dramático tem um papel fundamental, pois possibilita este diálogo permanente. Esse diálogo estimula a reflexão e a tomada de decisão, características importantíssimas para o teatro. De acordo com Granero (2022):

O teatro/arte aperfeiçoa a reflexão, depura a observação e o ver em profundidade, incentiva o contato social, a permuta de comunicação, a atenção e a capacidade de resolver problemas na hora: por exemplo, quando uma cadeira cai no chão e o aluno fica em estado de “alerta” isso já traz para o cotidiano do aluno/ator muitas qualidades extremamente valiosas. (GRANERO, 2022, p.35)

Com isso em mente, destacamos que a proposta desta atividade é de extrema importância para que os docentes observem quais meios as crianças utilizam para conseguir construir o que foi pedido. Sem sombra de dúvidas, haverá aqueles que têm um espírito de liderança e assim desejarão conduzir os demais. Isso deve ser evitado, pois resulta nos demais alunos que não exercem esse papel de líder, uma atitude passiva aguardando o outro lhe dizer o que deve ser feito. Por esta razão que o desenvolvimento da autonomia ocorre nesta atividade, uma vez que não é permitido a fala, tampouco que os colegas indiquem ou manipulem fisicamente os seus pares, estimulando, assim, a ampliação da visão cênica, a atitude cênica, a percepção do outro e o empenho em solucionar o problema dado, sem que alguém tenha de dizer como deve ser resolvido.

Outro aspecto importante do desenvolvimento dessa atividade é trazido por Viola Spolin (2012, p. 20) quando nos apresenta o termo “*foco*” que vem a ser justamente o problema a ser enfrentado e solucionado pelos participantes da aula. Diversas serão as vezes em que as crianças perderão o foco no objetivo da atividade proposta e essa atenção difusa poderá causar bloqueios, impedindo a execução do que for solicitado. Para a autora, quando colocamos nossa mente no *foco*, nos permitimos chegar às respostas e atitudes plenas, pois a mente quando ocupada permite ao aluno uma entrega sem censura.

Atividade 4	
Título: Atividade prosódica ¹¹	
<p>1. Solicite ao estudante que leia uma mesma frase com intenções/estados e velocidades distintas. Abaixo estão algumas sugestões iniciais que poderão ser combinadas pelo professor:</p> <ol style="list-style-type: none"> “Eu te amo” “Estou com tanta fome” “Sente-se. Eu tenho uma notícia para lhe dar” 	
VELOCIDADE	INTENÇÃO/ESTADO
Devagar Normal Rápida	Amoroso
	Raivoso
	Tenso
	Romântico
	Tedioso

Fonte: Elaboração do autor

Em sua tese de doutorado, Heloíse Vidor¹² (2015) detalha os processos de leitura, correlacionando-os com diversas teorias teatrais. Não faremos aqui toda a exposição de seus pensamentos, em virtude do espaço e do objetivo deste artigo, todavia destacaremos o que a autora nos expõe acerca da leitura em voz alta. Para Vidor (2015) essa forma de se ler um texto ocorre quando “o texto passa pelo corpo do leitor, a voz se projeta no

¹¹ “Sugerimos o termo atividades prosódicas, que são aquelas atividades que envolvem, nas manifestações via modalidade falada, em gêneros ou não, a conscientização quanto ao ritmo, à entonação, às pausas, às hesitações, aos alongamentos, à velocidade, bem como os recursos não verbais (ou paralinguísticos (MARCUSCHI, 1986)) envolvidos aí: o olhar, o riso, os meneios de cabeça, a gesticulação, os movimentos do corpo, que têm papel fundamental na interação face a face. As atividades prosódicas devem favorecer uma boa compreensão do texto falado, já que um texto lido oralmente “mal pontuado”, por exemplo, prejudica a compreensão. Desse modo, as atividades prosódicas envolvem a tomada de consciência da importância de todos esses aspectos em função de determinado gênero ou de um evento comunicativo”. (MAGALHÃES, 2008, p. 150)

¹² Heloísa Baurich Vidor é autora da tese de doutorado *Leitura e Teatro: aproximação e apropriação do texto literário* – Universidade de São Paulo.

espaço e o encontro entre quem lê e quem ouve se estabelece, abrem-se as possibilidades de conexão com o teatro” (VIDOR, 2015, p.35). Note que não há como dissociar o texto, a voz, o corpo e a leitura. Assim sendo, o processo de projetarmos nossa voz envolve diretamente nosso corpo, o que sustenta nossa sugestão de partirmos do corpo para o texto.

Como as atividades que exploravam a consciência corporal já foram sugeridas, passemos às atividades de número 4, 5, 6 e 7 que são fundamentadas a partir dos conceitos apresentados nessa parte do artigo. Aqui as sugestões voltam-se para a leitura dramatizada, que ocorre em voz alta, e a formação do leitor competente. Este último trata-se de um desejo almejado pela Educação Básica, para tanto alguns métodos devem ser aplicados, para que dessa forma propicie-se o desenvolvimento desse leitor. Vale destacar que os PCNs (1997)¹³ já indicavam qual a concepção desse leitor, a saber:

O trabalho com leitura tem como finalidade a formação de leitores competentes e, conseqüentemente, a formação de escritores [...]. um leitor competente é alguém que, por iniciativa própria, é capaz de selecionar, dentre outros trechos que circulam socialmente, aqueles que podem atender a uma necessidade sua. (BRASIL, 1997 p.40,41).

Nesse sentido, o trabalho com o gênero dramático é uma importante estratégia para a formação deste leitor, pois trata-se de um texto literário e, portanto, permite ao leitor “reconhecer as sutilezas, as particularidades, os sentidos, a extensão e a profundidade das construções literárias” (GAIGNOUX, 2014, p.497). A respeito da leitura dramatizada, esta é composta por inúmeros elementos como ritmo, tom, distância, volume, timbre, aceleração, desaceleração, silêncio, pausa, gestos, brilho, entre outros elementos prosódicos. Esta estratégia segue as seguintes etapas: a) escolha do texto; b) leitura silenciosa; c) leitura pelo professor; d) definição das falas; e) realização da leitura.

Como devemos agir paulatinamente, não cabe neste momento um volume expressivo de atividades, porque o que queremos é evidenciar caminhos que podem ou não ser aprofundados de acordo com a realidade da turma em que estes forem percorridos. Destacamos que as etapas acima citadas, encontram-se no artigo da autora Silva (2011) que detalha cada

¹³ Parâmetros Curriculares Nacionais.

uma dessas etapas, e para nós, o mais importante é articular a proposta da autora com a atividade aqui mencionada.

O intuito desta atividade é mostrar que um mesmo enunciado pode ser dito de várias maneiras, e cada uma delas traz consigo uma intencionalidade e um ritmo. Segundo Reverbel (1993):

Ritmo de encenação: todo espetáculo se desenrola segundo um tempo fixado pela encenação. [...] Esse ritmo, que não é anotado com precisão pelas indicações (como no caso da música), é o elemento mais sensível na percepção do espetáculo; uma encenação dramática tem estreita ligação com o ritmo, segundo o qual ela pode vir a ser ágil ou arrastada, monótona (REVERBEL, 1993, p. 20).

É importante que o professor compreenda que as possibilidades não se limitam a estas aqui expostas, e que ele pode sugerir combinações outras, que favoreçam a compreensão da criança quanto aos elementos prosódicos.

Atividade 5
Título: Brilho nas palavras
1. Solicite aos alunos que leiam o mesmo enunciado dando brilho, ou seja, ênfase, na palavra que está destacada. Depois faça uma roda de conversa e peça para que expliquem se houve diferença de sentido na oralização deste. <ol style="list-style-type: none">“Esse juiz é ladrão, eu já tinha alertado você, sobre isso”.“Esse juiz é ladrão, eu já tinha alertado você, sobre isso”.“Esse juiz é ladrão, eu já tinha alertado você, sobre isso”.[...]
Faça isso sucessivamente com cada uma das palavras do enunciado.
2. Faça a mesma atividade, mas agora inclua gestos faciais e/ou corporais enquanto fala.

Fonte: Elaboração do autor

A criança deverá compreender com esta atividade que não faz sentido dar brilho, ou seja, ênfase, a todas as palavras de um enunciado, porque isso não auxiliaria ao interlocutor compreender a ideia principal que está sendo proferida. Deste modo, é importante que durante a leitura de outros textos propostos, o educando perceba que em cada enunciado, uma palavra receberá a ênfase correspondente à intenção que se queira expor.

Atividade 6

Título: Identificação da Intencionalidade Discursiva da Cena

1. Os alunos deverão ler silenciosamente a seguinte cena e responder as questões que se seguem:

- Você tem certeza?
- Sim...
- Sabe que não vai ter volta, né?
- Eu sei... mas... eu acho que era tudo o que queria mesmo.
- Queria?
- Não. Quero.

Responda:

- a. Qual é o tema desta cena?
- b. Qual a possível relação entre as personagens?
- c. Onde a cena está se passando?
- d. Quando (em que época) a cena se passa?
- e. Qual o estado (sentimento) que ela provoca em você?
- f. Se você fosse escolher uma das personagens, qual escolheria e por quê?

Fonte: Elaboração do autor

Estas questões permitem ao educando compreender que os enunciados estão conectados a um contexto e este contribui para a construção da intencionalidade discursiva. Este conceito é importante, pois deixamos de aprender a língua por frases soltas e passamos a considerá-la como interação entre os interlocutores, pertencentes a um gênero do discurso. A esse respeito, Bakhtin (2011) explica que a língua se constitui por meio de enunciados orais e escritos, concretos e únicos, proferidos pelos integrantes pertencentes aos mais variados campos de atividade humana. Os enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada campo, levando em consideração três aspectos:

1. Conteúdo temático;
2. Estilo da linguagem;
3. Construção composicional.

Cada atividade humana tem um campo e uma linguagem correspondente a sua atuação. Destaca-se que “cada enunciado particular é individual, mas cada campo da utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*”. Sobre os gêneros do discurso e sua heterogeneidade, Bakhtin exemplifica os campos das atividades humanas, reafirmando sua infinidade, uma vez que são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana.

Cabe salientar em especial a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso (orais e escritos), nos quais devemos incluir as breves réplicas do diálogo do cotidiano (saliente-se que a diversidade das modalidades de diálogo cotidiano é extraordinariamente grande em função do seu tema, da situação e da composição dos participantes), o relato do dia a dia, a carta (em todas as suas diversas formas), o comando militar lacônico padronizado. (BAKHTIN, 2011, p.262)

Analisar um enunciado não é tarefa fácil. Essa deve incluir as duas modalidades, primária (gêneros que se formam em condições de comunicação discursiva imediata) e secundária (gêneros mais elaborados, tais como: romance, artigo científico, etc.). Somente assim, poderemos compreender a natureza do enunciado, que ao ser exposto evidencia a relação entre a linguagem e a ideologia, ou seja, quando enunciamos, nosso conteúdo temático, nosso estilo de linguagem e nossa construção composicional deixam marcas linguísticas que permitem enxergar qual o nosso posicionamento ideológico. A conceituação apresentada por Bakhtin dialoga com os postulados de Reverbél (1993) que explicita a importância de compreender a temática de uma cena, pois isto afeta diretamente sua encenação. O tema é a “ideia ou organização central”, assim sendo, se a criança não compreender a proposta central do texto, como poderá enunciar-la?

Ainda sobre essa questão, Pavis (2011) explica que falta rigor à noção de tema por parte de algumas análises críticas; todavia, tendo em vista o caráter pedagógico da proposta deste artigo, para nós, o mais importante é levar o educando a entender que dentro de um enunciado que compõe uma cena, existem discursos que atravessam o que está sendo enunciado pelos atores. Como existe uma infinidade de temas, “cada intérprete rastreia no texto e na cena” quais seriam estes e “o importante

é organizá-los hierarquicamente e destacar sua resultante ou a hierarquia deles”, em outras palavras, caberá ao aluno-ator a escolha de quais discursos ele levará para a cena.

Atividade 7
Título: O peso da fala.
<p>Depois de responder as questões da atividade anterior, iniciaremos o trato com a oralidade. Desta vez, trabalharemos com o <i>peso</i> das palavras, com a sua densidade. Assim sendo, solicite aos alunos que em duplas realize a leitura da cena:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Você tem certeza? - Sim... - Sabe que não vai ter volta, né? - Eu sei... mas... eu acho que era tudo o que queria mesmo. - Queria? - Não. Quero. <p>i) com uma densidade leve, ou seja, as palavras devem ser ditas com estados que remetem a leveza: alegria, gratidão, desejos bons, etc;</p> <p>ii) com uma densidade moderada, ou seja, as palavras devem ser ditas com estados que remetem preocupação e dúvida: receio, indecisão, prudência;</p> <p>iii) com uma densidade pesada: revolta, abandono, chateação, indignação, advertência;</p>

Fonte: Elaboração do autor

Conforme já mencionado, a sequência de atividades 4, 5, 6 e 7 dialoga no sentido de levar a criança a desenvolver sua habilidade oral. A ideia é que o aluno desenvolva a percepção de seu tom de voz e o quanto isso afeta as palavras que estão sendo ditas, principalmente quando associamos à velocidade, às pausas, ao silêncio, ao brilho dado, ao gesto, à expressão corporal e facial.

Atividade 8
Título: Encenação.
<p>Após as atividades de ativação corporal e as de experimentações da fala, passaremos à construção da cena.</p> <ol style="list-style-type: none">1. Separe os alunos em duplas e solicite que retomem o diálogo apresentado na atividade 7 e realizem uma leitura em voz alta. Mas desta vez, tendo em vista todo o percurso, eles deverão experimentar a velocidade, o peso, o brilho, a intensidade das palavras, bem como definir o estado da cena. É importante que cada dupla tenha a liberdade de fazer a sua proposta, ou seja, de fazer as combinações que acreditarem ser pertinentes.2. Enquanto estiverem fazendo a leitura, peça para que se movimentem, ou seja, que andem, gesticulem, olhem, etc, conforme a necessidade da cena.

Fonte: Elaboração do autor

A construção de uma cena, fim último do gênero dramático, deve se dar por meio de um percurso que oriente o que Marcuschi (2010) chama de *retextualização*.

um processo que envolve operações complexas que interferem tanto no código como no sentido e evidenciam uma série de aspectos nem sempre bem-compreendidos da relação oralidade-escrita. (MARCUSCHI, 2010, p.46)

Embora em seu livro “Da Fala para a Escrita” o autor apresente o trajeto tal qual o título sugere, há características em comum que podem ser aplicadas no sentido inverso. Desta forma, quando chegamos a propor uma atividade de encenação, temos de estar certos que os alunos aprenderam todo o processo que antecede a ida à encenação, ou seja, todas as abordagens de leitura dramatizadas que sustentam a cena. As escolhas realizadas pelos alunos devem estar pautadas nas intencionalidades discursivas que se pretende expor ao público. Todas as ações em cena não podem ser banais. Tudo o que está em cena tem o objetivo e a razão de estar lá. É preciso evidenciar as palavras de Stanislavski (2016):

O que quer que aconteça no palco, deve ser com um propósito determinado. Mesmo ficar sentado deve ter um propósito, um propósito específico e não apenas o propósito geral de ficar visível para o público. Temos de ganhar nosso direito de estar ali sentados. E isso não é fácil. (STANISLAVSKI, 2016, p. 65)

Encontrar este diálogo entre todas as linguagens que estão presentes no gênero dramático e transpô-lo para a cena é o que torna enriquecedor o trabalho com este gênero, embora não seja uma tarefa fácil. É indicado ao professor que leve aos alunos uma seleção de cenas¹⁴, ainda que em vídeo, para que haja referência para a execução da atividade. Melhor seria poder fazer uma excursão para os teatros, com o intuito de proporcionar uma experiência ainda mais rica às crianças, todavia diante de impossibilidades, outros caminhos devem ser adotados.

Considerações Finais

Este artigo teve a finalidade de discutir o trabalho com o gênero dramático no 7º ano do Ensino Fundamental, destacando a relevância da oralidade para este gênero, como forma de manifestação da língua que deve ser trabalhada de maneira sistemática, tendo em vista o material didático adotado nas aulas de Língua Portuguesa, do município Estância Hidromineral de Poá, pois ainda que as crianças em quase sua totalidade cheguem à escola dotadas dessa forma de expressão, é papel da escola provocar a reflexão sobre como a língua oral pode ser realizada.

Para tanto, evidenciamos o papel que o material didático assumiu na educação pública, tomando o espaço que antes era destinado ao professor. Era esse agente quem preparava as aulas, selecionava os textos e aprofundava as aprendizagens, com o tempo necessário para a realização destas atividades do magistério. Todavia, com a universalização do ensino, a falta de infraestrutura das escolas, a superlotação das salas, a defasagem salarial, dentre outros problemas, retiraram do docente este tempo de preparo, fazendo-o utilizar cada vez mais o material didático como instrumento, em alguns casos único, na sala de aula.

Expomos o processo de elaboração do manual didático que vai além das escolhas do autor, uma vez que pertence a uma cadeia de sujeitos com poder de decisão sobre sua formulação, bem como seu assujeitamento ao interesse editorial. Descobrimos, então, por meio de análise, a presença do gênero dramático com foco no desenvolvimento escritor e leitor da criança,

¹⁴ A seleção deve ser cuidadosa e obedecer a critérios estéticos de atuação. Renomados e experientes atores e atrizes de nosso país podem contribuir a partir de cenas já feitas.

não aprofundando os elementos prosódicos, fundamentais para que esse gênero possa se concretizar.

Diante da importância da oralidade, destacada neste artigo, sugerimos a ampliação do diálogo com outras pesquisas relacionadas ao desenvolvimento desta linguagem com o intuito de compreender se outros materiais didáticos também atribuem o mesmo direcionamento para o trato com a linguagem, tal qual encontrado por nós no *corpus* analisado. Almejamos contribuir para este diálogo, sugerindo atividades que possam ser utilizadas por docentes como forma de complementar as contidas nos manuais didáticos adotados em suas aulas.

Referência

AKINNASO, F. N. *Sobre as diferenças entre a linguagem escrita e a falada. Language and Speech*. Teddington Kingston Press Services, 25(2), p. 97-12, 1982.

AQUINO, Zilda Gaspar Oliveira; MAREGA, Larissa Minuesa Pontes. *A Natureza Multimodal do Gênero Texto Dramático em Manuais de Ensino de Língua Portuguesa*. Eutomia, Recife, v. 1, n.11, p. 486-505, jan./jun. 2013.

AZEVEDO, Fernando et al. *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova de 1932: a reconstrução educacional no Brasil ao povo e ao governo*. Revista HISTEDBR Online, Campinas, n. especial, ago., p.188–204, 2006.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. – 6ª. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BECHARA, Evanildo. *Ensino de Gramática: Opressão? Liberdade?* São Paulo: Ática, 1985.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. [tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg. Sérgio Coelho e Clóvis Garcia]. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BRASIL. Decreto n. 19.402, de 14 de nov. de 1930. *Cria uma Secretária de Estado com a denominação de Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública*. Rio de Janeiro, Diário Oficial da União, Seção 1, p. 20883, nov. 1930. Legislação Federal.

BRASIL. Decreto n. 34.638, de 17 de nov. de 1953. *Institui a Campanha de Aperfeiçoamento e Difusão do Ensino Secundário*. O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, usando das atribuições que lhe confere o art. 87 da Constituição. Rio de Janeiro, v. 8, p. 1622, nov. 1953. Legislação Federal.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos: Língua Portuguesa*. Brasília: MEC/SEF, 1997.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília, 2017.

DELIZOICOV, Demétrio et al. *Ensino de ciências: fundamentos e métodos*. São Paulo: Cortez, 2003.

DIONÍSIO, Ângela Paiva. *Gêneros textuais e multimodalidade*. In: KARWOSKI, Acir M.; GAYDECZKA, Beatriz; BRITO, Karim S. (org.). *Gêneros textuais: reflexões e ensino*. 4. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2011. p. 137-152.

DOLZ, Joaquim; NOVERRAZ, Michele; SCHNEUWLY, Bernard. *Seqüências didáticas para o oral e a escrita: apresentação de um procedimento*. In: SCHNEUWLY, Bernard.; DOLZ, Joaquim. e colaboradores. *Gêneros orais e escritos na escola*. [Tradução e organização: Roxane Rojo e Gláís Sales Cordeiro]. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2004.

FÁVERO, Leonor Lopes; ANDRADE, Maria Lúcia da Cunha V. de Oliveira; AQUINO, Zilda Gaspar Oliveira de. *Oralidade e escrita: perspectiva para o ensino de língua materna*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2005.

GAIGNOUX, Aline de Azevedo. *O texto literário na escola*. Palimpsesto, n. 19, ano 13, p. 495-502, Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ, 2014.

GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz, partitura da ação*. São Paulo: Summus, 2003.

GRANERO, Vic Vieira. *Como usar o teatro na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2022.

MAGALHÃES, Tânia Guedes. *Por uma pedagogia do oral*. Signum: Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Londrina. v. 11 n. 2, dez.2008.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Seguir Uma Regra*. Cadernos de Estudos Linguísticos (UNICAMP), Campinas, v. 10, p. 87-95, 1986.

- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 10. ed. São Paulo: Cortez, 2010.
- MELO, Hellen Karolina Barreto de. *A indissociabilidade de corpo-voz-texto (ou não-texto) no trabalho da atriz/ator de teatro*. Trabalho de Conclusão de Curso – Centro de Comunicação, Turismo e Artes – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.
- REVERBEL, Olga. *O texto no palco*. Porto Alegre: Kuarup, 1993.
- RIBEIRO, Darcy. *Nossa escola é uma calamidade*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.
- SANTANA, Arão Paranaguá de. *Trajatória, avanços e desafios do teatro-educação no Brasil*. Revista Sala Preta, v. 2, n.1, p. 247-252, 2002.
- SILVA, Vânia Fernandes e. *Atividades prosódicas: a leitura dramatizada*. Instrumento: R. Est. Pesq. Educ. Juiz de Fora, v. 13, n. 1, jan./jun. 2011.
- SOARES, M. *Português na escola. História de uma disciplina curricular*. In: BAGNO, M. (org.) *Linguística da Norma*. São Paulo: Loyola, 2002.
- SPOLIN, Viola. *Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin*. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 34. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsberg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PEPLER, Eliege Cristina. *Sistema de Ensino Aprende Brasil: Ensino Fundamental: 7º ano: Língua Portuguesa*. Curitiba: Aprende Brasil, 2020.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Cortez, 2000.
- VIDOR, Heloise Baurich. *Leitura e teatro: aproximação e apropriação do texto literário*. São Paulo: H. B. Vidor, 2015.
- VIEIRA, Célia. *A leitura dramatizada como atividade pedagógica e teatral*. In: Pereira, J, VIEITES, M. e LOPES, M. (coord.). *As artes na educação*. Chaves: Intervenção, p. 233-236, 2014.

RESENHA



VERUNSCHK, Micheliny. *O som do rugido da onça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

Leticia Pilger da Silva

Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná/ Brasil

leticiaspilger@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1999-7336>

Publicado em março de 2021, *O som do rugido da onça*, da historiadora pernambucana Micheliny Verunschck, é uma metaficção historiográfica contemporânea que pode ser lida como uma narrativa decolonial, tendo em vista a sua proposta de marcar a presença de uma ausência – ou de uma invisibilidade programada – na historiografia: a dos indígenas. Por isso, é interessante começar com o entorno da publicação: o livro foi publicado em uma realidade que continua com o genocídio das comunidades de povos originários, vide o Marco Temporal¹, assim como inúmeras notícias de ataques a povos originários brasileiros. Nesse contexto, o livro pode ser lido como a criação da possibilidade da (re)construção de uma história outra por meio da voz de quem foi calado, pois, como é anunciado logo no início da narrativa: “Esta é a história da morte de Iñe-e. E também a história de como ela perdeu o seu nome e a sua casa. E ainda a história de como permanece em vigilância. [...] Empresta-se para Iñe-e essa voz e essa língua, e mesmo essas letras” (VERUNSCHK, 2021, p. 14-15).

Construída a partir da pesquisa historiográfica sobre a viagem científica (e também exploratória) do zoólogo Johann Baptist von Spix e do naturalista Carl Friedrich Philipp von Martius, ambos alemães, que percorreram mais de 14.000 km pelo Brasil², entre 1815 e 1820³, a obra narra a história de duas crianças indígenas, uma menina do povo Miranha e

¹ É válido destacar que a literatura que tematiza a questão indígena está presente nas últimas traduções relevantes do mercado editorial brasileiro: em 2020, foi publicada a tradução no Brasil do clássico peruano *Pássaros sem ninho*, de Clorinda Matto de Turner, de 1889 (com tradução de Nina Rizzi), já em 2021, foi publicada a tradução de *Eisejuaz*, da argentina Sara Gallardo, publicado em 1971 (com tradução de Mariana Sanchez).

um menino da tribo Juri, que foram levadas para a Alemanha como parte da “fauna” brasileira, ou seja, como espécime de zoológico, e expostos como exóticos. Para isso, a autora percorre os vestígios das crianças, porque nada se sabe delas além das pinturas feitas por Lutz (Figuras 1 e 2) e reproduzidas em um volume de Viagem ao Brasil, registro das pesquisas de campo dos dois pesquisadores alemães realizado entre 1823 e 1831, e dos jornais alemães da época (COSTA, 2019).

Figura 1 – Menina Miranha



Figura 2 – Menino Juri



P. LUTZ. Fonte: Spix e Martius, 1823-1831. *Reise in Brasilien*, vol. IV, *Atlas*, prancha 16.

Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000031024&bbm/7757>

Acesso: 08 set. 2022.

P. LUTZ. Fonte: Spix e Martius, 1823-1831. *Reise in Brasilien*, vol. IV, *Atlas*, prancha 15.

Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000031024&bbm/7757>

Acesso: 08 set. 2022.

A narrativa é centrada na menina Miranha, que foi batizada na Europa como Isabella Miranha e, na ficção, ganha o nome de Iñe-e, como que uma justiça ficcional de um nome que não apaga sua identidade. Ela, quando criança, foi “onçada” pela onça chamada Tipai uu, fato lido como uma maldição, o que fez com que seu pai, que se torna um aliado dos brancos que chegam à região, a venda para os pesquisadores alemães. Junto de oito crianças indígenas, de tribos e línguas diferentes, Iñe-e foi levada para Munique, mas apenas duas crianças sobreviveram:

Isabella e Johann são os nomes escolhidos para a nova vida que os brancos pensam dar a Iñe-e e ao menino Juri sob os desígnios do Rei, que, a propósito, se chama Maximiliano I da Baviera. É curioso que a

um rei se possa destronar, guilhotinar ou até executar ante a salva de fuzis, mas que seu nome ninguém retire. Mesmo que deixe de ser rei, seu nome composto de vários outros nomes, em uma teia labiríntica de ascendentes, será sempre uma marca do privilégio que recebeu ainda em berço. Isso, claro, se for um rei branco. O menino Juri, por exemplo, que sucederia seu pai em algum momento de sua vida na floresta, tem seu nome negado. O certo é que para os seus captores só interessa saber que ele é Johann, do povo júri, e ela, Isabella, do povo miranha. Ou tão somente Miranha e Juri, *dois rostos sem corpo, dois nomes sem história*. (p. 73, grifo meu).

Na Alemanha, ela e o menino Juri são expostos como elementos exóticos ao rei e são tidos como bonecos de estimação da rainha, até que, pela falta de adaptação ao clima, ambos morrem. Além do século XIX, é recuperado o contexto da Segunda Guerra Mundial quando a cabeça do menino Juri, eternizada no formol, é perdida depois de um bombardeio na universidade onde estava como objeto de estudos, o que mostra uma dupla perda, a de sua história e voz, e a de seu corpo, que foi duas vezes objetificado.

Paralela ao percurso de Iñe-e, é narrada a história de Josefa, que vive no presente da publicação, já que nos deparamos com a presença de figuras contemporâneas importantes nas notícias que circundam a realidade da personagem, como o discurso do cacique Raoni para a televisão, o assassinato de Marielle Franco e a construção de Belo Monte. Josefa sobrepõe passado e presente ao ver a pintura de Iñe-e na exposição “Brasiliana”, que de fato existe e é realizada no Itaú Cultural, e se identificar com aquele rosto. A partir da fixação pela imagem da criança indígena, não só vai a Munique para descobrir mais sobre Iñe-e e vê seu túmulo em estilo greco-romano, mas também repensa a própria identidade enquanto “mestiça” sem origens, ou seja, enquanto não branca que não tem uma ancestralidade definida pela política do embranquecimento.

Além desse espelhamento das duas personagens principais de cada dimensão temporal, há a sobreposição de Iñe-e com outras crianças indígenas, o que mostra uma realidade cíclica da história brasileira, com uma sequência de violências e colonialidade que não cessa. Essa sobreposição fica clara, por exemplo, quando se aproximam o trecho no qual é recuperado o exame feito em Iñe-e por Martius e o episódio em que uma mulher branca fotografa sem autorização uma criança indígena que, no meio da cidade do presente de Josefa, mexe seu chocalho. O olhar branco continua o mesmo, e a violência da colonialidade do corpo segue intacto, apesar de dois séculos de diferença:

A menina índia e seu chocalho estão muito distantes da noite insone de Iñe-e. É uma menina pequena e magra, seus olhos se fixam no vazio, à sua frente um cesto colorido abre uma boca ovalada para as moedas que as mulheres brancas e seus filhos jogam nela. [...] Do lado de fora, o rosto da menina marcado de jenipapo não esboça nenhuma reação para a mulher que a saúda com um *oi* um tanto risonho, um tanto constrangido, tampouco para a outra que, da porta da sorveteria, a fotografa sem disfarce com o aparelho celular. A música do chocalho faz com que ela veja Iñe-e flutuando em uma cama, ardendo em febre, e a outra menina, índia como ela e Iñe-e, mas de dentes estragados, sendo arrancada por uma mulher branca do colo da avó. (p. 81).

Além dessas duas linhas temporais, o tempo mítico se mostra importante, tanto na recuperação da cosmovisão miranha que abre o livro, para localizar culturalmente a personagem, quanto na proposição de uma lógica histórica diferente, que não a linear eurocêntrica, já que, no final da narrativa, depois de sua morte, Iñe-e, por ter sido “onçada” na infância, vive uma metamorfose – esteticamente semelhante, embora mais branda, à do conto *Meu tio o Iauretê*, de Guimarães Rosa (1969) –, ganha o nome de Uaara-Iñe-e e passa a acompanhar a Onça Grande na Maloca das Onças no tempo mítico.

Esse tempo mítico rompe com a sequência cronológica, que por si só já é corrompida pela relação entre Iñe-e e Josefa, e reafirma o fato de que o tempo do mito não está num momento a-histórico, mas compõe presente e futuro e está em constante atualização. O tempo mítico é “indefinitivamente recuperável” (ELIADE, 1992, p. 38), de modo que pode ser compreendido como uma sucessão de eternidades, compreensão central para significar o começo e o final do livro: começa com um mito miranha e termina como Iñe-e na Maloca das Onças como menina-onça que habita a eternidade do tempo mítico. Dessa forma, há uma amarração entre a anterioridade mítica, marcada pela cosmogonia miranha, e a reatualização mítica, pela onçagem posterior à morte da menina.

A partir disso, podemos dizer que o tempo mítico costura Josefa e Iñe-e, assim como ambas à Onça Grande, e o som da animal ancestral com a resistência de Raoni e dos indígenas que aparecem quando a autora coloca uma série de recortes de manchetes sobre a violência contra os indígenas hoje. Afinal, como disse Mircea Eliade (1992, p. 47), “é o eterno tempo presente do acontecimento mítico que torna possível a duração profana dos eventos históricos”. É justamente a presença desse tempo que me permite

negar a análise de Alcir Pécora (2021) de que o livro é uma mistura de fábula e realismo mágico, porque tal afirmação ignora a força das dimensões temporais e da reatualização do mito na metaficção historiográfica.

Dessa forma, a presença do tempo mítico nesse emaranhado de linhas temporais realça uma lógica outra que descoloniza o(s) tempo(s), ao propor que os povos originários não apenas têm história, mas têm várias, entre a cosmogonia, as dimensões espaço-temporais dos cantos e rituais que imbricam mito e presente, e também sua inserção no tempo cronológico. Dessa forma, o trabalho de Verunschik rompe com a lógica ocidental ao retirar a história dos povos indígenas de uma versão ocidentalizada e colonial, de modo que ela deixa de ser lida como mera narrativa antropológica, considerando, como apresenta Walter Mignolo (1993), que a história é um conceito histórico e cultural, muito voltado para cronologias europeias.

Acerca da perspectiva histórica, o romance também escancara o fato de que a história não é neutra nem totalmente objetiva, mas uma construção (HUTCHEON, 1993). Verunschik realiza uma operação de colagem com trechos dos próprios relatos dos viajantes, como que uma costura entre o histórico e a ficção por meio de um palimpsesto. A partir disso, o romance preenche os não ditos e os silêncios ignorados por eles, e mostra, como defendeu Regina Dalcastagnè (2021) em breve comentário sobre o livro, que sempre há uma história não dita por trás de cada documento, de cada matéria jornalística e de cada imagem, como uma sombra que, embora esteja ali, é ignorada. Aqui, em diálogo com o que afirma Linda Hutcheon sobre a metaficção historiográfica, é preciso comentar que tanto história quanto literatura são “sistemas de significação”, de modo que o romance da historiadora pernambucana desvela que “o sentido e a forma não estão nos *acontecimentos*, mas nos sistemas que transformam esses ‘acontecimentos’ em ‘fatos’ históricos.” (HUTCHEON, 1993, p. 122, grifo no original).

Junto dessa operação intertextual, a autora ficcionaliza, recorta e cola na narrativa trechos do próprio registro das notas e das impressões de Spix e Martius, que são documentos hoje, o que mostra como que, para contar a vida de Iñe-e e construir sua voz, é preciso aceder ao texto de seus algozes. Também permite que seja questionada a base do conhecimento histórico no passado em si, pelo fato de que qualquer discurso depende da perspectiva e das escolhas de palavras. A rasura permite que leiamos o que teria sido alterado ou descartado pelos pesquisadores, o que mostra como a

compreensão da história também precisa analisar o próprio ato de escrever, que é ideológica e situacional, de forma que são contestados pressupostos como objetividade e neutralidade.

Por exemplo, Verunschik faz com que Martius, em determinado momento, mude, em seu texto, o fato de ter comprado Iñe-e para uma narrativa na qual ele a salvou de seu povo primitivo. Tal estratégia estética que mostra o esboço rasurado denuncia, como posição estético-política, a decolonialidade do saber, porque Spix e Martius tinham renome e legitimidade em seu discurso, assim como faz com que pensemos, na leitura, que aqueles textos tidos como documentos (pois a história é, por meio deles, textualizada) não passam de uma versão dos acontecimentos.

Por fim, o livro é atualíssimo e necessário ao desvelar e fazer repensar as diversas camadas da história, tendo em vista que a própria ficção histórica é uma forma de narrar caminhos outros do percurso histórico. A partir disso, e dialogando com o título do livro e o argumento de Ailton Krenak (2019) sobre a importância das culturas dos povos originários, poderíamos dizer que o romance de Verunschik é uma maneira de adiar – ou mesmo evitar – o fim do mundo, considerando que mundo é história e voz, é povo e escrita. Assim, Iñe-e fala e (re)vive ao sair do silêncio que lhe foi imposto e de um passado que está no presente. Afinal, como o próprio narrador fala em determinado momento em que Martius faz suas anotações e recupero aqui para finalizar: “A história é mestra do futuro, mas também do presente, repete a si mesmo mentalmente, enquanto o passado retorna em cores muito vivas. Não lhe ocorre, porém, que o presente e o futuro possam iluminar o passado.” (p. 69).

Referências

COSTA, M. de F. «Os «*meninos índios*» que Spix e Martius levaram a Munique», *Artelogie* – recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique latine. Vol. 14, 2019 (online no dia 07 jan. 2019). Acesso em: 06 jun. 2021. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/3774>; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.3774>.

DALCASTAGNÉ, R. Resenha de *O som do rugido da onça*. Conta pessoal do Facebook, 2021. Disponível em: www.facebook.com/regina.dalcastagne.3/posts/3003013180020230 Acesso em: 10 dez. 2021.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

GALLARDO, S. *Eisejuaz*. Tradução de Mariana Sanchez. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

HUTCHEON, L. Poéticas do pós-modernismo. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MIGNOLO, W. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa. In: CHIAPPINI, L.; AGUIAR., F. W. (Org.) *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 115-161.

PÉCORA, A. “O Som do Rugido da Onça” fica entre a fábula e o realismo fantástico”. In: *Folha de S. Paulo*. 13 abr. 2021. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/04/o-som-do-rugido-da-onca-fica-entre-a-fabula-e-o-realismo-fantastico.shtml. Acesso em: 20 jun. 2021.

ROSA, G. Meu tio o lauretê. In: ROSA, G. *Estas histórias*. São Paulo: José Olympio, 1969.

SPIX, M. *Viagem pelo Brasil*. 1817. Disponível em: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin: Viagem pelo Brasil von Spix e von Martius 1817 (usp.br).

TURNER, C. M. de. *Pássaro sem ninho*. Tradução de Nina Rizzi. São Paulo: Sesc Digital, 2020.

VERUNSCHK, M. *O som do rugido da onça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

WEINHARDT, M. A ficção histórica depois de 2010: primeiros apontamentos. *Cadernos Literários*. v. 1, n. 23. 2016, p. 99-108.

VARIA



A cidade, o elefante e a flor: a solidão multitudinária na lírica de Drummond

The City, The Elephant and The Flower: *The Multitudinarian Solitude in the Lyric of Drummond*

Sergio Carvalho Assunção

Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Campina Grande, Paraíba/ Brasil

scassuncao@uol.com.br

<http://orcid.org/0000-0001-9919-5343>

Resumo: O presente artigo tem por objetivo abordar a lírica de Carlos Drummond de Andrade sob o paradoxo da solidão multitudinária nas grandes cidades, perspectivando-a sob o viés conceitual do “sentimento do mundo” a partir da interface entre três elementos: a cidade, o elefante e a flor. Trata-se de uma poesia forjada pela dicção reflexiva e pela alteridade, em que a negatividade de sua lírica deflagra, em meio à barbárie do mundo civilizado, a ruptura com o real e sua reinvenção, sugestionando-o por meio de imagens que se inscrevem através da tensão entre o imaginário urbano e a experiência do poético.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; poesia; solidão multitudinária; a cidade, o elefante e a flor.

Abstract: This article aims to approach the lyric of Carlos Drummond de Andrade under the paradox of multitudinarian solitude in large cities, looking at it under the conceptual bias of the “feeling of the world” from the interface between three elements: the city, the elephant and the flower. It is a poetry forged by reflexive diction and otherness, in which the negativity of its lyric triggers, in the midst of the barbarism of the civilized world, the rupture with the real and its reinvention, suggesting it through images that are inscribed through the tension between the urban imaginary and the poetic experience.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade; poetry; multitudinarian loneliness; the city, the elephant and the flower.

Introdução

O navio-fantasma passa
em silêncio na rua cheia.

(ANDRADE, 2003, p. 79)

Desde sua estreia, em 1930, já era possível perceber na poesia de Carlos Drummond de Andrade a integração de aspectos determinantes da lírica moderna, ao trazer a poesia para o nível do corpo e da esfera cotidiana, despiando-a da moralidade estética para rearticulá-la sob o viés da dissonância e da negatividade. Gradativamente, a incorporação da experiência e do imaginário urbano consolidou-se como um substrato crucial em sua lírica, onde a visibilidade dos fluxos e dos movimentos mais furtivos da vida nas cidades suscitara novas formas de percepção e refinamento da sensibilidade, permeada pelo abstracionismo dissidente e solitário de uma consciência em crise.

Durante a década de 1940, ao longo dos três livros publicados nesse período, que foram *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942) e *A rosa do povo* (1945), sua poesia passou por uma transformação decisiva, ao assumir a tônica social e a preocupação humanitária, movida pelo desejo de transcender as questões pessoais e culturais para acolher os problemas do homem do seu tempo.

Ao absorver os acontecimentos históricos e sociais que contribuíram efetivamente para a degradação das relações humanas na primeira metade do século XX, como a Grande Depressão econômica de 1929, a eclosão do nazifascismo e as duas Guerras Mundiais, a poesia de Drummond manifestara “o sentimento de insuficiência do eu, entregue a si mesmo” que o levou “a querer completar-se pela adesão ao próximo, substituindo os problemas pessoais pelos problemas de todos” (CANDIDO, 2004, p. 81), sem perder de vista, evidentemente, as consequências do regime de Vargas no Brasil.

Atribuiu-se a esta nova fase de sua poesia a designação conceitual caracterizada como “sentimento do mundo”, marcada pela crítica social e pela abordagem solidária das questões vivenciadas pelo homem na primeira metade do século XX. Sob o viés do cosmopolitismo, operou-se um movimento de transitividade e expansão lírica em sua poesia, movidas pelo sentimento de angústia, crise e perplexidade mediante os problemas do outro e da coletividade social.

Além dos aspectos determinantes da poesia de Drummond destacados pela crítica especializada ao longo do tempo – seja sob o signo do *retorcimento*, da *inquietude*, do *gauchismo*, da *ironia corrosiva*, além do caráter *meditativo* de sua lírica¹ –, torna-se, nesse sentido, fundamental ressaltar a importância de José Guilherme Merquior como um dos precursores na apreciação crítica de sua poesia, visto que foi o primeiro a destacar o solipsismo da lírica drummondiana. Mesmo reconhecendo que tais elementos sublinhados operem como dispositivos de indiscutível relevância, considera-se, no presente artigo, a precedência da solidão como um eixo catalisador em sua lírica, justamente pela sua capacidade de abrangência das características mencionadas.

Seguindo a linha de Merquior, o *topos* da solidão está presente desde o primeiro livro, acentuando-se um pouco mais em *Brejo das almas*, até consolidar-se como um agenciamento fundamental para a legibilidade de sua poesia a partir de *Sentimento do mundo*.

Sob o prisma da solidão, a lírica de Drummond se organiza dialeticamente ao incorporar os conflitos do outro sob a perspectiva existencial e social, deflagrando, por meio do poético, uma relação de comunhão por meio da negatividade. Para além da solidão meditativa que interioriza a realidade exterior, interessa-nos abordar a solidão que se manifesta como condição premente da subjetividade moderna na expressão exasperada do homem da grande cidade.

Trata-se “da solidão individual na *lonely crowd*”, isto é, da “multidão solitária” (MERQUIOR, 1976, p. 52) em tensão com o que chamaremos de *solidão multitudinária*, quando a solidão excede a interioridade do eu, impregnando-se, transitivamente, da solidão do outro em seu medo e perplexidade, em sua precariedade e absurdo, na forma de um domínio e devir. Deste modo, na lírica drummondiana, a solidão desponta sob a forma de uma consciência dissonante e negativa, forjada em sua densidade e substância pela dramaticidade entre o existencial e o social, entre o histórico e o cotidiano, entre a individualidade e a alteridade, além de mesclar a experiência urbana à experiência do poético.

¹ Referimo-nos respectivamente aos estudos cruciais de Antonio Candido (2004), Affonso Romano de Sant’Anna (1972), Luiz Costa Lima (1972) e Davi Arrigucci Jr. (2002) sobre a poesia de Drummond.

Assim, a abordagem do presente artigo consistirá na focalização dos traços distintivos que se inscrevem em sua lírica, a partir das ressonâncias entre a multidão solitária e a solidão multitudinária, através dos poemas “A flor e a náusea” e “O elefante”, do livro *A rosa do povo*.

A cidade

Em seu ensaio sobre a poesia de Charles Baudelaire, Walter Benjamin sublinhou as motivações temáticas e as características que fizeram do poeta francês o precursor da poesia moderna. Neste ensaio, Benjamin se distinguiu pelo caráter experimental da análise, tornando-se o primeiro crítico a redimensionar o espaço da cidade e a experiência urbana por meio da poesia. Ao apontar a riqueza de matizes, variações e elementos heteróclitos sob os quais o espaço urbano se revelava através da multidão na Paris do século XIX, Benjamin contrastou a diversidade e a efervescência com o tédio e a solidão do poeta em meio à multidão no cultivo de sua *flânerie*.

Ao mesmo tempo em que Benjamin destacou o aspecto social da lírica de Baudelaire, delineando os traços que compunham a fisionomia estratificada da cidade e confrontando o modo de vida burguês com a miséria dos guetos, também destacou a poesia como um lugar recondicionador da sensibilidade e da experiência humana em meio aos efeitos da barbárie e da degradação, da solidão e da alienação da civilização industrial sobre o indivíduo.

Consciente do seu papel, o poeta assumiu a poesia como um lugar ético e estético ao confrontar a mercantilização decorrente da mentalidade burguesa industrial. Ao adotar a experiência do choque como princípio poético, Baudelaire incorporou a cidade sob o olhar fotográfico, além de consolidar sua lírica sob o tônus da negatividade e da transgressão. Segundo Benjamin, “Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica”, semelhante a “um caleidoscópio dotado de consciência” (BENJAMIN, 1995, p. 124-125), descortinando a precariedade e a indignância dos desvalidos que viviam à obsolescência do progresso, ao denunciar a degradação humana como consequência dessa estrutura social perversa e excludente.

Em Drummond, a presença da multidão transfunde-se na cidade do Rio de Janeiro do século XX como um elemento subliminar ou, até mesmo, spectral, manifestando-se sob diversas imagens: seja nas ruas, sob os ruídos do tráfego, em meio aos negócios ou diante do relógio da torre, seja no meio

da noite, rodeado de olhos e janelas insones, sob o cenário fantasmagórico da cidade, o poeta expressa a alienação e o mal-estar dos indivíduos que ora perambulam atônitos, ora recolhem-se em seus quartos, trancafiados nos edifícios e apartamentos diante do medo e da solidão na metrópole.

Para José Miguel Wisnik, “a poesia de Drummond é a poesia de um tempo em que pensar o mundo é pensar expressamente, e cada vez mais, o (não) lugar da poesia no mundo: o mundo exclui a poesia, e a poesia insiste ainda em incluir o mundo.” (WISNIK, 2005, p. 24). Segundo o crítico, as “várias dimensões de mundo” se interpõem na poesia de Drummond, sendo a primeira delas,

[...] a metrópole, isto é, a *cidade-mundo* moderna, em que a dimensão da pessoa é ao mesmo tempo potencializada e ultrapassada pela onipresença dos meios técnicos e pela mercantilização – a cidade que oferece o indivíduo (em contraste com a “vida besta” da roça) o extraordinário campo de provas de sua liberação, ao mesmo tempo em que nulifica sua expressão individual na escala de massa e na universalização das trocas. (WISNIK, 2005, p. 25, grifo do autor)

Em contrapartida ao barbarismo do mundo civilizado do ocidente, nota-se em sua obra a necessidade de exaltar a vida em seu âmbito imediato e relacional. Para o poeta, seja diante do medo, da noite, em meio ao desastre ou sob a ameaça da morte e da degradação, a vida se torna uma ordenança, enquanto o tempo se transubstancia na matéria mesma de sua poesia: “o tempo presente, os homens presentes, a vida presente” (ANDRADE, 2003, p. 68).

Para o geógrafo Milton Santos, um dos aspectos estruturais da cidade moderna é sua composição multitudinária e estratificada, decorrente de uma lógica predominantemente econômica, onde o consumo massivo tornou-se sua razão e propósito. Assim, a cidade foi dominada pela especulação de mercado, o que afetou seu equilíbrio e sustentabilidade, na medida em que deixou de ser o espaço do cidadão para tornar-se o espaço do consumidor. Em face de sua dinâmica especulativa e estratificada, acentuou-se o processo de massificação, ocasionando a fragilização dos indivíduos sob a consequência de sua própria alienação – “quando apenas conseguem identificar o que os separa e não o que os une.” (SANTOS, 2020, p. 30)

Mediante ao processo de precarização econômica e alienação social, Santos destaca o processo de desalienação e reconstrução da individualidade no âmbito urbano, proporcionando uma espécie de resiliência e restauração da sensibilidade do indivíduo, visando a consolidação de um saber.

Segundo Milton,

[...] a convivialidade possível comove os sobreviventes do naufrágio, recupera a verdade da vida e reinicia um movimento de redenção. A história do homem se faz, em todos os tempos, da sucessão de momentos, mais ou menos longos, da obscuridade e cegueira, e de momentos de luminosidade, em que a recuperação da consciência restaura o ser humano na dignidade de viver, que também é busca e escolha de caminhos, visão resplandecente do futuro e não apenas prisão do cotidiano vivido como preconceito, isto é, num presente subalternizado pela lógica instrumental. O ato de perceber ultrapassa os sentidos e ganha a razão. É assim que se opera a metamorfose do sensorial, mudado em conhecimento. (SANTOS, 2020, p. 70)

Em Drummond, tal conhecimento é forjado na dimensão relacional com o outro, propiciando, por sua vez, a renovação da sensibilidade e da consciência individual pelo cultivo da alteridade. Trata-se de um saber que visa libertar o homem da solidão estéril para restaurá-lo ao sentido de convivialidade, proporcionando-lhe uma forma de saber sob a qual a existência se manifesta pela comunhão decorrente da experiência do poético.

Em *José*, a ambientação recorrente da cidade ganha contornos de um lugar desagregador e inóspito, marcada pela angústia e pela solidão. Logo no poema de abertura, “A bruxa”², o ambiente urbano se dinamiza através da superposição de planos que vão, simultaneamente, realçar a angústia do indivíduo em meio aos desejos incorrespondidos e à fantasmagoria multitudinária da cidade.

Em um primeiro momento, a solidão circunscreve-se entre o quarto e a cidade para, em seguida, ampliar-se sob o contraste paradoxal entre o indivíduo e os milhões de habitantes. Aos poucos, a individualidade do sujeito da enunciação no poema se dissolve em meio à multidão invisível que compõe a dimensão de um espaço espectralizado pela própria intangibilidade e sugestão dessa mesma multidão.

Nesta cidade do Rio,
de dois milhões de habitantes,
estou sozinho no quarto,
estou sozinho na América.

² O poema será apresentado em fragmentos. In.: ANDRADE, 2003, p. 78-79.

Estarei mesmo sozinho?

[...]

(ANDRADE, 2003, p. 78-79)

A indagação no início da segunda estrofe revela um estado claudicante entre a alienação social do sujeito e sua tomada de consciência. Ao se perguntar “estarei mesmo sozinho?”, tal a indagação expõe tanto a sua incomunicabilidade quanto a sua condição de alheamento, manifestando, ao mesmo tempo, o despontar de uma consciência sobre a própria condição. Nesse sentido, a percepção desse estado de solidão é tão absoluta que o desterra para além das paredes do quarto, atingindo uma proporção continental, macrocósmica e impessoal, cruzando o limite entre a interiorização vazia e a consciência relacional, contribuindo para o processo de desalienação e reconstrução de sua individualidade.

Mais do que simplesmente aceitar o confinamento de sua ordinária condição de habitante e cidadão, ele continua a interrogar-se, incrédulo, como se despertasse de uma solidão claustrofóbica para transformá-la em um domínio, onde se reconectará com outros tantos solitários e incrédulos na dimensão do poético. A solidão o transborda para além do perímetro de sua morada, desterritorializando-o para além de suas fronteiras, tornando-se o seu próprio território.

Ao reconhecer a abordagem conceitual do tema da alienação em *Sentimento do mundo*, preconizada por John Gledson³, Vagner Camilo chama atenção para a consciência articulatória do poeta que, ao mesmo tempo em que denuncia a alienação reinante na cidade grande, redimensiona os espaços sociais determinados, a partir do próprio lugar transversal da poesia, quando “[...] o poeta militante busca romper com esse quadro generalizado através de um mecanismo muito estratégico de desalienação, relativo à articulação dos espaços materiais e ao lugar de onde fala o eu lírico nos versos.” (CAMILO, 2014, p. 40).

Nesse sentido, o poema opera como um espaço intersticial em que é possível situar a experiência urbana da alienação tanto como um lugar geograficamente definido quanto em seu sentido “figurado”, subjacente à

³ O tema da *alienação* foi amplamente abordado por John Gledson, que a definiu como conceito central para a compreensão de *Sentimento do mundo* a partir de três tipos: a indiferença política, a divisão de classes e a alienação temporal.

projeção de uma subjetividade sob a qual se enuncia um dos traços que corroboram o caráter solitário da lírica drummondiana deste período.

[...]
Estou só, não tenho amigo,
e a essa hora tardia
como procurar amigo?

E nem precisava tanto.
Precisava de mulher
[...]

Em dois milhões de habitantes,
quantas mulheres prováveis
interrogam-se no espelho
medindo o tempo perdido
até que venha a manhã
trazer leite, jornal e clama.
[...]
(ANDRADE, 2003, p. 78-79)

Após a dissolução espacial, o poema expressa a dissolvência do tempo quando a solidão avança madrugada adentro e o sujeito se ressentido do seu desejo e afeto incorrespondidos, considerando a impossibilidade de se procurar companhia àquela “hora tardia”. Sob um jogo de espelhamentos, o sujeito se depara com a própria solidão ao prospectar a imagem de uma mulher que se interroga no espelho, vendo a si mesmo por meio do outro.

Ao expressar a insignificância de uma existência reduzida ao vazio da rotina, a solidão acentua-se gradativamente na medida em que o sujeito percebe sua condição de indigência e abandono em meio à regularidade e às demandas compulsórias da vida nas cidades. Assim, quando os afetos e os desejos esmaecem à sombra do automatismo, da autossuficiência e da alienação, o sujeito perde sua individualidade, assimilado pela massa homogênea da referida “multidão solitária”, ordinária e dócil.

Segundo José Guilherme Merquior, a poesia de Drummond assinala justamente esse isolamento do sujeito, culminando no silenciamento dos desejos e no apagamento das diferenças absorvidas pela massa solitária e resignada, comprometendo, evidentemente, a convivialidade e comunhão

entre os homens. É através dessa tonalidade negativa ao expressar o afastamento dos homens e a “solidão sem grandeza do *homo urbanus*” que a lírica de Drummond comunga, de certo modo, sua transitividade, tocando-nos pela ausência, pela angústia e pela deterioração de nossas relações sociais.

As mais das vezes, a prospecção do cotidiano conduz ao afastamento das pessoas, a solidão sem grandeza do *homo urbanus*. Opondo o desejo de ir de mãos dadas em *Sentimento do mundo* às pequenas misérias da “multidão solitária”, assinaladas desde *José*, o poeta chega a constatar o adiamento da comunhão dos homens. (MERQUIOR, 1976, p. 78, grifo do autor)

Ao final do poema, mais uma vez é possível perceber o processo de desalienação social através de uma nova consciência. Não se trata de uma consciência dotada de sentido ou continuidade, mas sim de uma consciência vertiginosa que se transforma permanentemente, manifestando-se por meio das sensações e devires (no sentido de uma “metamorfose sensorial”, para usar o termo de Milton Santos). Isto é, a percepção fragmentária do real manifesta-se sob a perspectiva da alteridade, propiciando ao sujeito experimentar a solidão não apenas como um domínio enunciativo, mas como um devir multitudinário que se abre às afecções e percepções do outro, emancipando-se, dessa forma, do senso gregário e da indiferença, do distanciamento e da neutralidade espectral que o ameaça.

É o que se percebe ao final do poema quando o sujeito tenta, de algum modo, reconectar-se com o outro incorporando suas dores, sob a transitividade exasperada que permeia sua lírica, subjetivando o real por meio de imagens, fluxos, desejos e movimentos que o lançam em sua vertiginosa solidão.

Estou cercado de olhos,
de mãos, afetos, procuras.
Mas se tento comunicar-me
o que há é apenas a noite
e uma espantosa solidão.
(ANDRADE, 2003, p. 78-79)

O elefante

Para Otto Maria Carpeaux (1978), a construção conceitual da lírica de Drummond se estabeleceu a partir de uma estrutura dialética formulada pela tensão entre o indivíduo e a coletividade. Segundo o autor, muito embora os dramas da experiência humana fossem absorvidos pela dimensão subjetiva de sua poesia, tais conflitos eram transformados em temas e formalizados objetivamente a partir de duas séries de símbolos: aqueles que remetem à individualidade e aqueles que remetem à coletividade.

Deste modo, Carpeaux ressalta que a legibilidade da poesia drummondiana da segunda fase assume uma concepção rigorosamente visual, talvez motivada pelo método configuracionista da *Gestalt*, quando a significação do poema deixa de ser proveniente de uma articulação “associacionista” para ser articulada por uma semântica descontínua e simultânea das imagens dentro da “hierarquia do conjunto”.

Nesse sentido, Carpeaux considera que a lírica drummondiana pode ser definida como uma poesia do “tempo presente”, atravessada por fluxos e movimentos em torno de uma conexão conflituosa e fragmentária entre o indivíduo e a coletividade na metrópole:

Poesia dum mundo em movimento, poesia dialética, que só encontra o ponto firme fora da realidade coletiva: no indivíduo isolado, na alma dissociada em lembranças individuais, na pupila dum cão donde olha a alma encarcerada da criatura, em sons dissipados de músicas que passaram, numa fotografia na parede, e que dói. É uma solidão imensa, a solidão do homem presente entre os milhões da cidade. É o desespero, o desprezo, a angústia. (CARPEAUX, 1978, p. 150)

Na medida em que Drummond passa a cultivar modos de apreender o real através do estilhaçamento de uma subjetividade em que os lapsos e imagens compõem simultaneamente seu fluxo meditativo, entremeado pela inquietude e pela perplexidade, pela angústia e pelo desespero, o *topos* da solidão consubstancia-se como princípio ordenador de sua lírica, como pode ser percebido no poema “O elefante”⁴.

Além da expressão solitária e dissidente, o poema assume o seu lugar crítico, abrindo-se à experiência vivencial propiciada pela própria

⁴ O poema será apresentado integralmente em sequência. In.: ANDRADE, 2003, p. 129-130.

linguagem, ao revelar a indiferença, a alienação e o egotismo decorrentes de um mundo em que os homens vão, paulatinamente, perdendo a sensibilidade e a capacidade relacional.

Em “O elefante”, a solidão é a matéria expressional pela qual a lírica de Carlos Drummond de Andrade revela a magnitude da sua poesia. Sob a tonalidade lúdica e alegórica, trata-se da solidão que abrange a experiência humana em sua angustiada dramaticidade, sob o mal-estar de um sujeito que, sentindo-se como um estrangeiro em sua própria sociedade, decide reconciliar-se com o outro por meio de um gesto aparentemente banal, fantasiando-se de elefante. Dessa maneira, devido ao exacerbamento do individualismo narcísico e à indiferença de uma vida submetida à rotina das grandes cidades, ele vislumbra resgatar a inocência, a espontaneidade e a comunhão perdidas.

Fabrico um elefante
de meus poucos recursos.

Um tanto de madeira
tirado a velhos móveis
talvez lhe dê apoio.

E o encho de algodão,
de paina, de doçura.

A cola vai fixar
suas orelhas pensas.

A tromba se enovela,
é a parte mais feliz
de sua arquitetura.

Mas há também as presas,
dessa matéria pura
que não sei figurar.

Tão alva essa riqueza
a espojar-se nos circos
sem perda ou corrupção.

E há por fim os olhos,
onde se deposita
a parte do elefante
mais fluida e permanente,
alheia a toda fraude.

(ANDRADE, 2003, p. 129-130)

Ao longo das modulações desse poema narrativo, organizado em cinco estrofes e versos hexassílabos acentuados na segunda e na sexta sílabas, o elefante em si apresenta-se menos como uma fraude ou disfarce do que uma alegorização do modo de vida do indivíduo civilizado na metrópole. Nesse sentido, o poema “O elefante” revela-se como uma perspectiva que nos exorta a um redimensionamento do olhar sobre a vida em seu âmbito relacional no espaço da cidade.

Ao final da primeira estrofe, o poema revela uma imagem capaz de penetrar em nossa distância, abolindo-a na medida em que sua magnitude nos absorve para o interior do seu enigma: os olhos do elefante – e não o seu olhar, de modo que este se oculta como uma imagem subliminar.

Como um duplo espelho, se por um lado os olhos do elefante revelam a interioridade do ser, ao mesmo tempo, refletem o exterior, retendo a imagem do outro em seu globo ocular. Assim, o olhar torna-se a própria imagem, apreendendo aquilo mesmo que é depreendido por ele. Por trás desse olhar, “da sua parte mais fluida e permanente”, reside o poeta que, solitariamente, revela-nos o vazio de nossa existência, compartilhando por meio da imagem inelutável que nos olha.

Em seu texto *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Huberman afirma paradoxalmente que “ver é perder”, de modo que é preciso fechar os olhos para enxergar nitidamente o que se deseja, incorporando o inelutável. Isto é, ver de olhos fechados é sentir, é ver através das sensações que se furtam à apreciação da razão, da moral e do egotismo:

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – para experimentar que o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas, a modalidade do visível torna-se inelutável - ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (DIDI-HUBERMANN, 2021, p. 34, grifo do autor)

Talvez devamos considerar que, a despeito de nosso próprio egotismo, de nossa autossuficiência e nossa compulsão em apropriarmo-nos do que julgamos familiar e rechaçarmos o que nos provoca estranhamento,

aquilo que vemos pressupõe a sensação de algo que nos escapa, como se a realidade se constituísse daquilo que é, em sua essência, inapreensível.

Sob a lente negativa e “alheio à toda fraude”, o olhar do “elefante” nos convida a percorrer a incompletude de nossa natureza assombrada pelo vazio, revelando-nos a ausência de um sentido capaz de preencher nossa existência. Segundo Didi-Hubermann, “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.” (DIDI-HUBERMANN, 2021, p. 31).

“O elefante” nos exorta à necessidade de recriarmos nosso corpo, nosso olhar, nossos passos, nosso tempo e espaço, nosso destino, enfim, a nós mesmos, inelutavelmente, apesar da escassez, da adversidade e de toda a precariedade com que a vida nos confronta. “O elefante” é uma criação concebida a partir daquilo que é residual, revelando que o ato de existir pressupõe a convivialidade em coexistir. Nesse sentido, “O elefante” é mais que uma criação artesanal, tornando-se uma concepção que se articula em sua práxis, constituindo-se como uma ética voltada para uma existência em permanente devir.

Sua concepção se realiza pela seletividade de sua matéria, feita de madeira, algodão e doçura, isto é, feita de “matéria pura”, ainda que arranjada e colada com a indissolubilidade da poesia, que se depura ao mesclar a impureza das diversas texturas, exaltando a diferença sem perder seu poder corrosivo e sutil sobre aquilo que é bruto e vil, no sentido mais desumano e bárbaro.

Desde a fragilidade do arranjo improvisado e heteróclito do seu corpo, sua pele é tecida de flores e nuvens que aludem a um mundo regido pelos afetos, pelo amor e pela poesia, em sua impermanência extemporânea e desapegada. Como um estandarte ambulante, ele exalta o amor ao próximo e ao diverso, ligando-se ao distante, mirando o invisível, o guetificado e o indigente, na voracidade da cidade grande.

Trata-se do amor que renuncia ao conformismo e ao egotismo e parte à procura de amigos, crendo na pureza dos bichos e nas formas que brotam imperceptíveis em meio às ruínas de um “mundo caduco”. Trata-se do amor que vai de encontro ao outro por meio da elocução transitiva de sua jornada, elevando a solidão a uma forma de conagração e comunhão por meio da poesia.

Eis o meu pobre elefante
pronto para sair
à procura de amigos
num mundo enfasiado
que já não crê em bichos
e duvida das coisas.
Ei-lo, massa imponente
e frágil, que se abana
e move lentamente
a pele costurada
onde há flores de pano
e nuvens, alusões
a um mundo mais poético
onde o amor reagrupa
as formas naturais.

(ANDRADE, 2003, p. 129-130)

Entretanto, é na invisibilidade de sua grandiosa figura desfilando despercebidamente que o poema escancara o eixo paradoxal sobre o qual se sustenta o poema, suscitando-nos, com o devido sarcasmo, sobre a possibilidade inverossímil de um elefante passar incógnito no meio das gentes em plena cidade, denunciando, em seu devir multitudinário, a multidão solitária, alienada e resignada.

Em seu prosaico espetáculo, a lentidão do elefante confronta a celeridade e o automatismo irrefletido da rotina nas cidades. Assim, o “elefante” nos escancara a perda do sentido poético da própria vida, sugestionando-nos o arranjo diário, o improvisado e a graça dos pequenos gestos contra a obrigatoriedade e o empanturramento vazio do cotidiano, como salienta Alcides Villaça:

O *topos* moderno da solidão na multidão já é o lugar comum da carência cotidiana, do indivíduo desgarrado cuja face desfila anônima e imperceptível em meio à pressa geral da metrópole. Nesse elefante, a precariedade da “mínima vida” (ventre desabável, cauda a desprender-se) não elimina a graça da figura, verdadeira emanção do conteúdo de ternura. Sempre duplo em sua condição, ele é o “corpo sensível” e a “fugitiva imagem”, frágeis ambos na urgente necessidade de acolhimento. (VILLAÇA, 2006, p. 67-8, grifo do autor)

Dialeticamente, ainda que o poeta distinga a imagem individualizada do elefante e a imagem da “multidão solitária” na “rua povoada”, em seu devir multitudinário, o “elefante” se funde ao homem pelo olhar que dele vemos e que nos olha. Olhar que se transmuta em imagem, reconciliando-se no outro ao comungar seu dilaceramento.

O poema assinala a indiferença e o embrutecimento do homem ao perder a capacidade de enxergar-se a si próprio através do outro, relegando-o à sua mais absoluta invisibilidade e indigência. Sob a inverossímil clandestinidade de sua *flânerie*, “o elefante” perambula, colhendo a botânica que irrompe por entre as fendas da espessura brutalista da cidade.

Vai o meu elefante
pela rua povoada,
mas não o querem ver
nem mesmo para rir
da cauda que ameaça
deixá-lo ir sozinho.
É todo graça, embora
as pernas não ajudem
e seu ventre balofo
se arrisque a desabar
ao mais leve empurrão.
Mostra com elegância
sua mínima vida,
e não há na cidade
alma que se disponha
a recolher em si
desse corpo sensível
a fugitiva imagem,
o passo desastrado
mas faminto e tocante.

(ANDRADE, 2003, p. 129-130)

Ao deambular entre as gentes no meio da cidade sem sequer ser notado, o elefante denuncia a própria condição de indigência em que vivemos. Eis aqui o “sentimento do mundo” em correspondência objetiva com uma imagem que transfigura a perplexidade, a precariedade e o vazio impreenchível do homem contemporâneo. Porém, “faminto e tocante”, seu

apetite transfigura-se por meio de imagens corriqueiras do dia a dia, como se o elefante sentisse fome de inutilidades, quando a vida é celebrada na sutileza de sua poesia, tocando-nos pela perda da alteridade. Em sua fome, o “elefante” caminha atravessando a cidade como por um “campo de batalha”, atento para não pisotear as plantas e as flores que brotam do asfalto. Seja como um signo, uma ideia, conceito ou devir, “o elefante” é o homem sonhando através das insólitas imagens que suscitam a reconciliação com a inocência perdida, extinta e mitificada.

Mas faminto de seres
e situações patéticas,
de encontros ao luar
no mais profundo oceano,
sob a raiz das árvores
ou no seio das conchas,
de luzes que não cegam
e brilham através
dos troncos mais espessos.
Esse passo que vai
sem esmagar as plantas
no campo de batalha,
à procura de sítios,
segredos, episódios
não contados em livro,
de que apenas o vento,
as folhas, a formiga
reconhecem o talhe,
mas que os homens ignoram,
pois só ousam mostrar-se
sob a paz das cortinas
à pálpebra cerrada.
(ANDRADE, 2003, p. 129-130)

Na última estrofe, ao cair da noite, o “elefante” retorna para casa fatigado, sem ter encontrado o alimento do qual carece, ou melhor, do qual “carecemos”, como frisa o poeta, ao evocar a comunidade a qual pertencem os solitários que amam disfarçar-se sob seus elefantes, de olhares fluidos e alheios à toda e qualquer fraude.

Ao fim e ao cabo, o poeta compreende que a busca pelo indefectível alimento é uma peregrinação solitária e necessária a todos os homens, ao passo que o exílio solitário do poeta é, ao mesmo tempo, a sua mais profunda comunhão.

E já tarde da noite
volta meu elefante,
mas volta fatigado,
as patas vacilantes
se desmancham no pó.
Ele não encontrou
o de que carecia,
o de que carecemos,
eu e meu elefante,
em que amo disfarçar-me.

[...]

(ANDRADE, 2003, p. 129-130)

Exaurido em sua “pesquisa”, o “elefante” se desmonta tal como um ‘vasto engenho de papel’, suggestionando-nos que aquela construção de ambígua forma é uma alusão à própria matéria e substância da poesia, feita com engenho e arte. Sua matéria e substância residem na própria condição humana – constituídas de perdão, carícia, vinculadas à suavidade da pluma e do algodão –, sobre a qual o poeta indaga e procura o sentido de sua/nossa existência no mundo, recriando-a através da própria experiência do poético, considerando que a poesia é a experiência sob a qual o ato é absolutamente indiscernível de sua forma, de sua matéria, sua expressão e substância.

Mais do que isso, o “elefante” é o espaço e a forma sob os quais o poeta habita e se transfunde, despindo-se de sua identidade pessoal para assumir outro corpo a deambular entre as gentes, o que requer sua reinvenção diária e permanente. A invenção daquilo mesmo que sua experiência revela: a consciência que se forja em sua negatividade e devir. Ainda que a cola se dissolva e sua frágil contextura se desmanche sobre o tapete, amanhã será imprescindível recomeçar.

Exausto de pesquisa,
caiu-lhe o vasto engenho
como simples papel.
A cola se dissolve

e todo o seu conteúdo
de perdão, de carícia,
de pluma, de algodão,
jorra sobre o tapete,
qual mito desmontado.
Amanhã recomeço.
(ANDRADE, 2003, p. 129-130)

A flor

Em “A flor e a náusea”⁵, o próprio título sugere a tensão entre duas imagens contrastivas, onde a flor representa o brilho efêmero sob a delicada beleza que, mesmo suscetível à ação do tempo, é capaz de transcendê-lo pelo perfume que se conserva para além de sua transitoriedade, alojando-se em nossa memória sensível. A flor que se contrapõe àquilo que nos enoja, ao que nos enoja, ao que nos repele e nos estorva.

Novamente, o poeta nos chama atenção para a sutileza da vida que transcorre nos detalhes mais imperceptíveis do cotidiano, revelando os efeitos de uma existência pautada pela rotina que, além de nos dessensibilizar, tornando-nos indiferentes ao brutalismo da metrópole, é capaz de nos privar da instantaneidade que transcende o presente e nos eleva à dimensão do poético.

O poema se inicia a partir do sentimento de adversidade e incômodo do poeta mediante a sua condição social, marcada pela lógica da mercantilização que o oprime, que o angustia e o espreita, descolorindo a paisagem e fazendo-o se sentir cativo mesmo caminhando ao ar livre pelas ruas. Solitariamente, o poeta tem a consciência de estar inserido em uma estrutura estratificada por essa mesma lógica, onde tudo é reduzido a um bem de consumo, que o coage até mesmo no modo como se vestir.

Preso à minha classe e a algumas roupas,
Vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjôo?
Posso, sem armas, revoltar-me?

⁵ O poema será apresentado integralmente em sequência. In.: ANDRADE, 2003, p. 97-98.

Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas,
alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse.
(ANDRADE, 2003, p. 97-98.)

Seja na visão suja diante do relógio que turva a percepção do tempo presente, seja pelo desconforto da náusea que precede o vômito em meio a um tempo de fezes, o poeta se vê diante de “um tempo pobre”, de um tempo carente de poesia, o que requer uma ruptura com esse modo de vida gregário. Do contrário, o poeta estará condenado à conformidade ordinária de um mundo que o aliena e o esvazia. Mais uma vez, solitário na cidade, o poeta expõe sua incomunicabilidade e a insuficiência de qualquer sentido que o reintegre ao mundo.

Para ele, “a multidão solitária” é como um muro (MERQUIOR, 1972, p. 81), e “os muros são surdos”, enquanto o sol serve apenas de consolo aos homens que vão sendo reificados e destituídos de suas utopias, perdendo a ênfase, o encanto, a capacidade de transcendência e de interlocução, enclausurados em suas rotinas e submersos na mais estéril solidão.

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas,
consideradas sem ênfase.

Vomitam esse tédio sobre a cidade.
Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado.
Nenhuma carta escrita nem recebida.
Todos os homens voltam para casa.
Estão menos livres mas levam jornais
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.
(ANDRADE, 2003, p. 97-98)

Sob a frequência da negatividade, o poeta manifesta a sensação nauseante de expelir o tédio como um resíduo absorvido da própria cidade, da percepção de uma vida em branco e sem interlocução, sob o olhar retroativo da maturidade, revelando-se, em parte, impregnado pelo automatismo da rotina. A multidão solitária revela-se sob a imagem em que “todos os homens voltam pra casa”, resignados, exauridos e dóceis, como se caminhassem para os seus cativeiros, afinal “estão menos livres” e alheios à própria vida. Porém, logo em seguida, o poeta muda de tom, assume a poesia como um ato criminoso e subversivo, ferindo a moralidade conservacionista e burguesa.

Crimes da terra, como perdoá-los?
Tomei parte em muitos, outros escondi.
Alguns achei belos, foram publicados.
Crimes suaves, que ajudam a viver.
Ração diária de erro, distribuída em casa.
Os ferozes padeiros do mal.
Os ferozes leiteiros do mal.
(ANDRADE, 2003, p. 97-98)

Em seguida, o poeta declara o seu ódio. Um ódio que não provém da malignidade, propriamente, ou do desamor, mas sim da negatividade, sob o signo da revolta, do inconformismo e da transgressão, entronizados pelo desejo de ruptura social da poesia moderna. Nesse sentido, talvez se possa ampliar o espectro da negatividade a partir da atribuição de Georges Bataille, ao caracterizar o ‘mal’ enquanto signo de uma insurreição contra o reacionarismo e a moralidade burguesas, isto é, contra a conservação de uma vida gregária, subserviente e utilitária⁶.

Para Georges Bataille (2015, p.26), em *A literatura e o mal*, a poesia moderna é marcada por um paradoxo que corresponde à natureza humana mais profunda, ao expressar a essência dualista e dinâmica de nossa condição, configurada pela tensão entre o bem e o mal. Segundo Bataille, a significação do Mal se proclama a partir de uma autocondenação da própria condição humana, seja na inclinação para a morte, para a guerra ou para o erotismo, forjando-o pelo estado de angústia, de raiva e repugnância. Para este autor, o Mal é tomado como um impulso, uma paixão ou uma atração irrefletida, diferentemente de uma intencionalidade calculista, crapulosa e egoísta.

⁶ Cf. BATAILLE, 2015.

O Mal, nessa coincidência de contrários não é mais o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural que ele é nos limites da razão. A morte sendo a condição da vida, o Mal, que está ligado em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser. O ser não está destinado ao Mal, mas deve, se assim pode, não se deixar encerrar nos limites da razão. (BATAILLE, 2015, p. 26)

Deste modo, o Mal é deslocado de um lugar moral, sujeito à lei, para um lugar passional, considerando que, segundo ele, “A literatura mais humana é o alto lugar da paixão”. Ou seja, como se esse embate apaixonado fosse absolutamente necessário ao homem para reconhecer sua natureza frágil. Sintomaticamente, o poeta vai apresentando sinais gradativos de uma crise, premeditada a cada verso, até culminar em um surto disruptivo, quando o sentimento de opressão chega no limite da absoluta asfixia, obstruindo seus sentidos, desestabilizando-o inteiramente.

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
Porém meu ódio é o melhor de mim.
Com ele me salvo
e dou a poucos uma esperança mínima.
(ANDRADE, 2003, p. 97-98)

Trata-se do ódio pelo irresoluto, do ódio tomado como reação à paralisia de uma vida estagnada pela rotina. Trata-se do ódio à razão diária de medo e indignidade, à falsificação da vida pela mentalidade burguesa, endossada pelos jornais. Do ódio que nauseia os homens sob a solidão dissidente em meio à alienação serializada. O poeta incorpora o ódio de Maldoror⁷ ao revelar o dualismo de sua personalidade esquizoide em crise e o momento disruptivo do seu surto. A exaltação do ódio é a exaltação da revolta, celebrando a crença de sua salvação pela rebelião auto incendiária.

Uma vez que o sujeito se sente emparedado como um prisioneiro em sua própria sociedade, essa asfixia o fragiliza, tornando-o cada vez mais acuado e solitário nesse mundo inabitável e “caduco”. Em contrapartida, a experiência adveniente da poesia retira o sujeito do lugar

⁷ “Leitor, talvez queiras que eu invoque o ódio no começo desta obra!” (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 74).

comum, transcendendo a perversidade de uma lógica que o tem como alvo, possibilitando a esse mesmo sujeito reinventar-se sob outros meios de expressão, levando-o a ressignificar o sentido de sua própria existência por meio de um comportamento dissidente.

Além da ruptura com as convenções positivas e morais do gosto e da estética, a lírica de Drummond desarticula o processo cognitivo que visa apreender o real por uma ordenação contínua e objetiva do tempo e do espaço, rompendo com a unificação de um sentido totalizante e de uma comunicabilidade descritiva. Em seu plano formal, a lírica drummondiana organiza-se por meio de uma estrutura fragmentária, sob a predominância visual e, primordialmente, através de uma tensão que suscita a dramaticidade arquetípica entre estados opostos que coexistem no homem e o transcendem.

Sob a precedência da imagem, a poesia de Drummond é capaz de nos proporcionar a experiência de uma verdade a partir do influxo de uma ideia – que irrompe, efetivamente, sob a forma de uma imagem – e por meio do refluxo da palavra. Imagem que nos toca como um sopro de esperança, um espanto, uma lágrima, um choque, uma dor, ao reordenar o real sob outra lógica, a dos afetos e das sensações, quando a experiência poética visa ressignificar a existência sob a forma de um saber que jamais se cristaliza, pela sua profundidade e transbordamento. Todavia, a verdade do poético reside no estorvamento dessa organicidade decorrente da palavra em permanente tensão com o corpo, em permanente devir, ao emanar a vida por meio da poesia, inelutavelmente.

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.

Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio,
paralisem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.
(ANDRADE, 2003, p. 97)

No poema, a “multidão solitária” é revelada pelo poeta sob a forma de um cenário estático, mesmo estando em movimento através das imagens dos bondes e ônibus, entorpecida e automatizada em suas rotinas sob a correnteza do tráfego. Em meio à brutalidade e à indiferença dos homens, a imagem de uma flor rompendo o asfalto é mais que uma epifania. Sua delicadeza sobrepuja o caos da grande cidade. Sua forma quase invisível revela a cegueira insensível dos homens, de modo que só o poeta percebe a sutileza daquele frágil monumento elevar-se na *hora do rush*, na capital do país, reverenciando a inefável magnitude daquela flor desbotada, feia, frágil e sem nome, que resiste ao tédio, ao nojo, ao ódio e à alienação. É como um pequeno oásis brilhando no meio do deserto, emanando a vida, preenchendo o silêncio e o vazio. Um fenômeno, um milagre, uma redenção.

O gesto delicado do poeta ao acolher aquilo que não se pode segurar ou reter, contrapõem-se à lógica de um consumo irrefletido e compulsivo da vida hodierna. O poema projeta-se sob a perspectiva de uma imagem que se destaca como um memorial do presente, ao capturar a realidade em sua ambivalência paradoxal entre o ceticismo e a esperança, entre o cotidiano e o onírico, o efêmero e o eterno, o grotesco e o sublime, quando a experiência do poético o atravessa, transformando sua fúria em libertação.

Diante da insuficiência do real, talvez seja esse o desafio do poeta: tecer o presente, fundindo a experiência poética à experiência urbana, como um enigma que se dissolve diante da força do insólito, na efigie delicada e poderosa de uma flor que resiste à barbárie, capturando-nos pelo brilho que exala de sua extemporânea beleza.

Considerações finais

Mais do que uma experiência através da linguagem, a lírica moderna assumiu a perspectiva de um contradiscurso, opondo-se às convenções positivas e hegemônicas que regulam a estrutura social, renovando a sensibilidade do sujeito em seu âmbito existencial e relacional,

consolidando-se como um acontecimento. Em face da intervenção crítica da poesia moderna ao produzir um saber indefectivelmente humano forjado mais por aquilo que interroga do que pelo que arroga, a experiência poética permite-nos ainda criar um substrato cultural que resista ao processo de massificação da subjetividade e controle do imaginário.

Tanto no poema “O elefante” quanto no “A flor e a náusea”, a transitividade da lírica drummondiana transforma o lugar comum da solidão em um domínio crítico ao tentar restabelecer o sentido relacional do sujeito em seu desejo de tocar e ser tocado pelo outro. Em ambos, o poeta canta a vertigem da sua solidão, na mesma medida em que propaga seu canto em direção ao outro, inscrevendo-se sob o signo paradoxal que caracteriza a lírica moderna, marcada pela solidão que se abre ao devir multitudinário, opondo-se à resignada “multidão solitária” e resignada.

Sob a clave da solidão multitudinária, o “sentimento do mundo” drummondiano nos recobra a consciência de nossa falibilidade em meio à “matéria presente, à vida presente e ao tempo presente”, quando o poema suscita a reinvenção da nossa própria experiência pelo cultivo da alteridade. Para além de uma solidão solidária, o devir multitudinário da lírica drummondiana caracteriza-se pela incorporação das dores, do sentimento de indigência e indignidade subjacentes à solidão do outro na grande cidade.

Portanto, ao deslocar a poesia da interioridade do eu para a alteridade, isto é, ao subjetivar o real absorvendo as dores do outro e do mundo, Drummond reverberou a dramaticidade que caracteriza sua lírica ao confrontar o desejo e a incomunicabilidade, o ceticismo e o amor à vida, à solidão e à multidão. Todavia, ao situar recorrentemente a metrópole como ambiente dos conflitos existenciais e sociais mais emergentes, a poesia redimensiona o imaginário da cidade, interrogando, intervindo e ampliando transitivamente a experiência urbana ao recriar a memória do presente por meio do poético.

Na lírica de Drummond, seja sob a imagem de um elefante de pano ou de uma pequena flor, a poesia se revela como uma experiência imprescindível ao homem, pela sua capacidade de desembrutecimento e convivialidade, ao tocar o outro pela solidão e fragilidade. Nesse sentido, lembrando Roland Barthes, o poema se revela como o lugar *onde é possível viver junto*⁸, quando

⁸ Em *Como viver junto*, de Roland Barthes, o autor atribui o conceito nietzscheano de *extemporaneidade* à capacidade de coexistir e compartilhar um determinado tempo-espço, ou seja, de partilhar os dramas e as questões de determinada época, mesmo à distância,

sua espacialidade nos possibilita conviver e coexistir mesmo à distância, sob o viés da diferença e da negatividade, perspectivando a solidão em sua complexidade e dilaceramento por meio da experiência do poético.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Coração partido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o Mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 69-99

CAMILO, Vagner. Figurações espaciais e mapeamentos na lírica social de Drummond. *Redobra*, Salvador, n. 13, p. 35-66, 2014.

CARPEAUX, Otto Maria. Fragmentos sobre Carlos Drummond de Andrade. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Nota preliminar de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 146-152 (Coleção Fortuna Crítica, volume 1)

DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2021.

GLEDSOON, John. *Poesia e poética em Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror: poesias, cartas, obra completa*. 2. ed. rev. e ampl. Tradução, prefácio e notas de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

seja sob “a utopia de um socialismo das distâncias”, como diz Barthes, ou sob “o páthos da distância”, ao citar Nietzsche. (BARTHES, 2003, p. 11-13).

LIMA, Luiz Costa. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: INL, 1972.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. 2. ed. Tradução de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

SANT'ANNA. Afonso Romano. *Drummond: o gauche do tempo*. Rio de Janeiro. Lia, 1972.

SANTOS, Milton. *O Espaço do cidadão*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Cia Letras, 2005, p. 19-64.



“É pelo avesso que se chega ao direito”. O princípio da reversibilidade em *Grande Sertão: Veredas*, uma leitura de Antonio Candido

“It’s the Other way around that you get to the right”. The principle of reversibility in Grande Sertão: Veredas, a reading by Antonio Candido

Vinícius Victor Araújo Barros

victorbarros.adm@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3342-3312>

Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás/ Brasil

Resumo: Este artigo discute uma possibilidade de conceitualização da lógica de base que comanda e estrutura *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Caracterizada por Antonio Candido como “o princípio fundamental da reversibilidade”, tal lógica seria a responsável pelo complexo e sinuoso conjunto de estruturas, temas e linguagens sobre o qual se assenta o tripé do romance: a terra, o homem e o conflito. No caótico sertão da narrativa de Riobaldo, a reversibilidade parece ser o único princípio de relativa constância e ordenamento; dentre os vários e inesperados efeitos, um de seus traços mais evidentes é tornar os principais pares antitéticos da obra - a lei e o crime, o bem e o mal, o justo e o injusto, etc. - quase impossíveis de distinções e julgamentos absolutos. Além de um importante achado crítico que servirá de inspiração para outras tantas interpretações do romance, o princípio da reversibilidade oferece uma chave de leitura plausível para a instável e violenta realidade sócio-histórica brasileira.

Palavras-chave: Grande Sertão: Veredas; Guimarães Rosa; Antonio Candido; crítica literária dialética; reversibilidade.

Abstract: This article discusses a possibility of conceptualizing the logic that commands and structures *Grande Sertão: Veredas* (1956), by Guimarães Rosa. Characterized by Antonio Candido as “the fundamental principle of reversibility”, this logic would be responsible for the complex and sinuous set of structures, themes and languages on which the novel’s tripod is based: the earth, man and conflict. In the chaotic sertão of Riobaldo’s narrative, reversibility seems to be the only principle of relative constancy and order; among the various and unexpected effects, one of its most evident traits is to make the main antithetical pairs of the work - law and crime, good and evil, fair and unfair, etc. - almost impossible of absolute distinctions and judgments. In addition to an important

critical finding that will serve as inspiration for many other interpretations of the novel, the principle of reversibility offers a plausible key to understanding the unstable and violent Brazilian socio-historical reality.

Keywords: Grande Sertão: Veredas; Guimarães Rosa; Antonio Candido; dialectical literary criticism; reversibility.

Em *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade em Grande Sertão: Veredas*, Walnice Nogueira Galvão (1985, p. 11) sublinha a complexidade e o desafio que é, para o crítico literário brasileiro, “a mera existência de um romance do porte e alcance” da narrativa de Guimarães Rosa. Para Walnice Galvão, *Grande Sertão: Veredas* (1956) é uma obra desafiadora por dois grandes motivos: (1) a alta complexidade de sua fatura formal — o texto difícil, o ir e vir da memória do narrador Riobaldo, o singular léxico rosiano — e (2) as inúmeras possibilidades interpretativas que o enredo suscita e representa — os embates sociais, políticos e históricos do interior do país. Atuam ainda como elementos complexificadores menores os diversos arquétipos mítico-religiosos contidos nas representações dos numerosos personagens e paisagens, e a intensa relação de troca entre características formais e temáticas da literatura regional brasileira e europeia — em especial a figura do homem sertanejo e os romances de cavalaria da Idade Média¹.

Nessa imensidão que é o romance, a vereda da matéria e das virtualidades nacionais ali ficcionalmente representadas remetem a um complexo real de vicissitudes desarmônicas experienciadas e características das áreas de sertão brasileiro. Em *Grande Sertão*, primeiro e único romance de Guimarães Rosa, a complicada relação entre criação literária e realidade histórico-social toma contornos sob um enredo que articula a realidade concreta do tempo da ação — período vulgarmente conhecido como “República Velha”² — ao maravilhoso das tradições e crenças do riquíssimo folclore sertanejo.

¹ Traduzindo em números os esforços que rondam *Grande Sertão: Veredas*, estima-se que até os anos 2000 tenha-se acumulado mais de 1.500 estudos acadêmicos sobre apenas o romance, enquanto a obra inteira de Guimarães Rosa contabilizava cerca de 2.500 trabalhos nas mais variadas áreas do conhecimento (OLIVEIRA, 1999, p. 108–109 apud BOLLE, 2004, p. 19). Hoje, passados 22 anos deste levantamento, é certo que essa produção crítica aumentou em muito os seus números.

² Marcado pela miséria e pela atuação do banditismo jagunço no interior do país, esse período compreende os anos entre o fim da monarquia, em 15 de novembro de 1889, e a

O fio condutor que faz avançar o enredo é o esforço, mais ou menos coerente, de reorganização e narração das memórias do ex-chefe jagunço Riobaldo. No ir e vir de uma prosa carregada de coloquialidade e impressões pessoais de tons filosóficos acerca do sentido e do significado da vida, Riobaldo apresenta ao seu interlocutor anônimo (um viajante indeterminado) uma narrativa fragmentada, semelhante a uma colcha de retalhos, composta de pedaços de lembranças que, pouco a pouco, vão tomando forma com o desenrolar das ações e das ocasiões. Como efeito dessa singular composição, nada parece se apresentar de maneira estanque ou estável; todos os níveis da obra, das referências temáticas às escolhas lexicais, parecem suspensos por certo movimento dinâmico capaz de embaralhar e borrar os contornos definidos entre uma coisa e outra. Noutras palavras, conforme define Danielle Corpas (2015, p. 180), em *Grande Sertão* “tudo o que é pode deixar de ser, tudo o que não é pode vir a ser, os contrários se sobrepõem, os limites entre uma coisa e outra são muito tênues, às vezes apagados”.

Responsável por conferir ao romance sua lógica de base, que responde pelo conjunto de sua estrutura formal, temas e linguagem, o movimento contínuo da narrativa de Riobaldo tensiona significados, relativiza concepções e atesta a instabilidade das distinções absolutas dos pares antitéticos da obra. Ao nível do enredo, por exemplo, essa lógica atua confundindo ou transmutando, um no outro, de maneira complexa, singular e original, pares antitéticos como: o bem e o mal, o justo e o injusto, o crime e a lei, dentre vários outros. Já na estrutura da obra, tal dinâmica pode ser observada na mescla de gêneros discursivos, nas idas e vindas das sequências cronológicas, no apagamento do interlocutor, no narrador pouco confiável, etc³. Novamente de acordo com Danielle Corpas (2015), a crítica procura, desde muito, elucidar a razão de ser dessa lógica e de seus movimentos a partir do reconhecimento das diferentes funções que ela assume ao longo da obra. Trata-se de um aspecto essencial da composição do romance que tem sido sublinhado com frequência, e de diversas maneiras, ao longo dos

revolução de 1930. É também denominado como República Velha, República Oligárquica, ou, sintomaticamente, como República dos Coronéis.

³ Compartilhamos do entendimento de Antonio Candido, nos ensaios presentes em *Literatura e Sociedade* (1965), de que, em uma obra literária, o tema e a estrutura estão em indissociável relação dialética. Se, neste estudo, fazemos distinções momentâneas e pontuais entre as duas instâncias do romance, trata-se de mero recurso didático de análise.

anos, porém, somente nos estudos de Antonio Candido essa especificidade encontrará suas mais ricas e atentas leituras.

Em 1957, ano seguinte ao lançamento de *Grande Sertão: Veredas*, Antonio Candido publicava na oitava edição da revista *Diálogo*, sob o título de “O sertão e o mundo”, seu primeiro estudo sobre o romance de Guimarães Rosa. Esse ensaio integraria, em 1964, sob novo título (“O homem dos avessos”) e com pequenas alterações, o livro *Tese e antítese*. Composto de análises de romancistas variados, como Eça de Queirós e Graciliano Ramos, Candido (2012, p. 9) anuncia, logo no prefácio, o tema comum que une todos os ensaios: trata-se do “problema da complexidade contraditória” que a divisão do ser ou do universo incorre na lógica da composição literária. Especificamente, em *Grande Sertão*, o problema a ser observado consistia no “dilaceramento de um homem tomado entre o bem e o mal, debatendo sem repouso a validade da sua conduta” (CANDIDO, 2012, p. 9).

Antes de se deter propriamente sobre as aventuras e desventuras de Riobaldo no sertão nordestino e suas relações com os problemas formais anunciados, Candido (2012, p. 111) ressalta o caráter inventivo de Guimarães Rosa como traço fundamental sobre o qual o romance se ergue: “o jorro de imaginação criadora na linguagem, na composição, no enredo, na psicologia” é sustentado pela “absoluta confiança na liberdade de inventar”. Atuando como uma possibilidade de procedimento formal de composição, a capacidade inventiva rosiana, aliada à observação documentária, une, em uma única dimensão, os aspectos locais do espaço sertanejo — hábitos, folclore, problemas sociais e políticos — aos lugares comuns da literatura, como o questionamento acerca da vida e da morte, o amor, a vingança, dentre outros. Nas palavras de Candido,

A experiência documentária em Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazer exprimir os grandes lugares-comuns sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte — para cuja órbita nos arrasta a cada instante mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o sertão é o mundo. (CANDIDO, 2012, p. 112).

A potência criadora é o primeiro aspecto da intrincada lógica de base do romance sobre o qual Candido incidirá luz. Trata-se de uma dinâmica responsável por penetrar no inventário real do sertão e destacar na matéria

social, histórica, política e cultural do ambiente, não apenas o elemento do pitoresco, mas a relação de conflito e/ou de assimilação desse aspecto com os grandes temas da arte. Esse trânsito entre os aspectos locais e universais situa *Grande Sertão* em uma posição diferente da tradição de retratos sociais e ficcionais da literatura brasileira cujo tema central consiste no homem sertanejo e seus desafios. Prova disso seriam as relações estruturais possíveis de serem percebidas entre o livro de Rosa e outro grande clássico brasileira do tema: *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha.

Antonio Candido observa que tanto o livro de Euclides quanto o de Rosa se estruturam sobre três importantes alicerces: a terra, o homem e a luta. O crítico afirma que “há em *Grande Sertão: Veredas*, como n’*Os sertões* [...] uma obsessiva presença física do meio; uma sociedade cuja pauta e destino dependem dele; como resultado o conflito entre homens” (CANDIDO, 2012, p. 112, destaque nosso). Contudo, enquanto em Euclides a marcha dos fatos descritos é “lógica e sucessiva”, em Guimarães Rosa “é uma trança constante dos três elementos, refugindo a qualquer naturalismo”, até mesmo dos “hábitos realistas de nossa ficção” (CANDIDO, 2012, p. 112–113). Isso significa, posto de outro modo, que, no universo de Riobaldo, os elementos estruturantes comuns destacados por Candido não atuam como instâncias estanques e definidoras; elas estão, pois, em relação dialética e são regidas por leis próprias que não obedecem a nenhuma relação de causa e efeito, diferentemente do que ocorre em *Os Sertões*, situação em que Euclides da Cunha relata o fato histórico da guerra de Canudos, em 1897, e tenta se ater, na medida do possível, à realidade observada.

Um exemplo desse singular modo de estruturação do romance é a dupla relação que Rosa aparenta com o elemento da terra, isso é, com o espaço do sertão. Se, por um lado, conforme observa Candido (2012, p. 114), o autor ancora a construção da obra na topografia real do interior do Brasil, “o mundo de Guimarães Rosa parece esgotar-se na observação”; por outro lado, “aos poucos vemos surgir um universo fictício, à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional”. Trata-se de uma relação entre o dado real e a composição imaginária, da qual o rio São Francisco é cenário emblemático da fusão desses elementos, conforme atesta o próprio personagem narrador Riobaldo a certa altura do livro: “o São Francisco partiu minha vida em duas partes” (ROSA, 1994, p. 436).

É digno de nota que Diadorim, personagem decisivo na vida e na narrativa de Riobaldo, aparece, ainda, durante a sua primeira juventude em uma aventura de navegação no rio, que ficará para sempre marcada na memória do protagonista. Para Candido (2012, p. 116), a obsessiva presença física do meio, que confere a precisão quase documentária ao texto de Rosa, também possibilita a “adesão do mundo físico ao estado moral do homem” representado no livro. Daí, uma resposta possível para a ambiguidade da figura de Diadorim: uma mulher travestida de homem, de sentimentos confusos, filha de chefe de bando e jagunço raso na hierarquia.

Nessa perspectiva, a terra é relacionada ao estado moral dos homens sertanejos, suggestionando as regras e os procedimentos de tal povo. Conforme coloca Candido (2012, p. 117), “o sertão os encaminha e desencaminha, propiciando um comportamento adequado à sua rudeza”. Assim, a articulação entre o estado moral do homem e a rudeza da natureza ajuda a explicar, por exemplo, a violência como árbitro geral da vida de Riobaldo, conduzindo a outra perspectiva da lógica do romance sublinhada pelo crítico: o homem.

Nesse sentido, observamos que povoa a narrativa de Riobaldo um sem-número de classes e tipos comuns às organizações sociais sertanejas brasileiras, dentre eles: os jagunços; os poderosos potentados locais, conhecidos como coronéis; os pequenos e grandes comerciantes; e o enorme contingente de homens e mulheres que oscilam entre a pobreza e a miséria absoluta, chamados por Walnice Galvão (1986, p. 35) de “plebe rural”. Esse último tipo se faz perceber por certo padrão de sujeitos que habitam o interior do país, e que tem na rudeza de seu caráter ecos da dureza do espaço e da sociedade em que vivem; necessariamente, eles não pertencem à classe dos mandantes e não integram o banditismo armado dos jagunços, apenas pairam e sobrevivem como podem, em pequenas fazendas ou prestando serviços menores aos coronéis. Para Walnice Galvão (1986, p. 40), esse extrato significativo de personagens do romance encarna em si uma série de contradições e ambiguidades importantes, sendo eles, a um só tempo,

livre, e por isso mesmo dependente. Sem ter nada de seu, e por isso mesmo servidor pessoal de quem tem. Inconsciente de seu destino, e por isso mesmo tendo seu destino totalmente determinado por outrem. Sem causas a defender, e por isso mesmo usado para defender causas alheias. Avulso e móvel, e por isso mesmo chefiado autoritariamente e fixado em sua posição de instrumento. Posto em disponibilidade pela

organização econômica, que não necessita de sua força de trabalho, e por isso mesmo encontrando quem dele disponha para outras tarefas que não as de produção. (GALVÃO, 1986, p. 41–42).

Afastadas do poder público, as regiões de sertão do interior do país tornam-se lugares em que a lei do mais forte impera; nos termos de Antonio Candido (2012, p. 118), no sertão “o indivíduo avulta e determina; manda ou é mandado, mata ou é morto”. É importante sublinhar que a constatação de uma sociedade pautada por privilégios econômicos e políticos não é particularidade apenas das regiões interioranas do país; pelo contrário, essas formas insidiosas de sociabilidade e mandonismo são facilmente vivenciadas, também, nos centros urbanos. Porém, diferentemente de tais locais, onde as instituições do Estado se fazem sentir com relativa constância (ou ao menos deveriam), nos espaços sertanejos, como o de Riobaldo, a anomia das relações não parece ser a exceção, mas sim a própria regra dos trâmites. Tais condições fazem da vida desses sertanejos, especialmente os da “plebe rural”, uma cartada e um desafio permanente, como lembra o próprio narrador Riobaldo, “viver é muito perigoso” (ROSA, 1994, p. 112). Nesse sentido, a sociedade a sociedade que ali existe é forçada a “criar uma lei que colide com a da cidade e que exprime essa existência no fio da navalha” (CANDIDO, 2012, p. 117).

A existência no *fio da navalha* nos remete, dentre vários outros personagens do romance, ao pitoresco Zé Bebelo. O chefe de bando pode ser compreendido como a síntese dos insidiosos trâmites sociais e das condições que lhe são impostas por esse sertão à revelia. Facilmente podemos observar situações em que o personagem não tem o menor pudor em empenhar a própria vida, e a de seus subordinados, com o intuito de obter vantagens em alguma negociação específica. Tampouco não é difícil perceber que o chefe convenientemente “ajusta” os seus ideais e objetivos ao que lhe parece mais conveniente — que isso soe como clara contradição de princípios morais e éticos é apenas um detalhe que Zé Bebelo parece não se importar.

Em um primeiro momento do romance, o chefe é apresentado como um emissário do governo que, em nome de uma utopia política, pretendia civilizar o sertão e abolir a prática do jaguncismo, para que, assim, pudesse se tornar deputado⁴. Nas palavras do personagem:

⁴ O personagem remete ao voto de cabresto: prática largamente disseminada nos primeiros momentos da história política brasileira e que, ainda hoje, devidamente atualizada e

— Sei seja de anuir que sempre haja vergonha de jagunços, a sobrecorja? Deixa, que, daqui a uns meses, neste nosso Norte não se vai mais ver um qualquer chefe encomendar para as eleições as turmas sacripantes, desentando da justiça, só pra tudo destruírem, do civilizado e do legal! (ROSA, 1994, p. 116).

Porém, após ser derrotado pelo bando jagunço inimigo capitaneado por Joca Ramiro, Zé Bebelo é julgado por um verdadeiro tribunal do crime, cena em que “o livro alcança o nível da mais alta literatura” (CANDIDO, 2012, p. 117). No julgamento, conforme Candido (2012, p. 117) sublinha, incorre que a principal acusação que consta contra o então mandatário do governo não é a da perseguição imposta aos seus inimigos, mas, sim, de “querer mudar a lei que rege aqueles homens”. Isso é, de subverter os costumes seculares da violência, do mando, do arbítrio, enfim, da vida no fio da navalha. Segundo o chefe Joca Ramiro, responsável na ocasião do julgamento por desempenhar o duplo papel de promotor e juiz⁵, Zé Bebelo “veio querendo desnortear, desencaminhar os sertanejos do seu velho costume de lei [...] o senhor não é do sertão. Não é da terra...” (ROSA, 1994, p. 365). Luiz Roncari (2001, p. 235) atribui à desconfiança de Joca Ramiro e seu bando a dificuldade que as propostas modernizadoras de Zé Bebelo encontrariam para se ajustar à realidade do homem sertanejo; para o crítico, há uma clara tentativa de

superposição de um outro poder, vindo de fora e representando outros interesses, sobre o poder dos homens locais, aparentemente estruturado espontaneamente a partir de valores próprios e tradicionais, como descendência, coragem e lealdade.

Após o tribunal jagunço deliberar sobre a vida e a morte do réu, optam por exilá-lo no planalto central do Brasil. Adiante, com o avançar do enredo e com o assassinato de Joca Ramiro, traído por seus imediatos

adequada às exigências do tempo, constitui forma substancial de manutenção de poder, principalmente nas regiões em que a vigilância do poder público se faz ausente ou condescendente. Observa-se, então, que o verdadeiro intuito de Zé Bebelo não é pôr fim ao jagunçismo, mas substituir, em seu proveito, uma forma de poder paralelo por um outro.

⁵ O conluio entre promotores e juizes soa absurdo até mesmo para o universo criminoso que Guimarães Rosa elabora ficcionalmente. Entretanto, em nosso país, conforme vivenciamos nos últimos anos, a relação entre absurdo e realidade é mais tênue do que gostaríamos.

que não concordaram com o veredito do julgamento, Zé Bebelo retorna ao sertão de onde foi expulso e assume a chefia do mesmo bando que outrora combatia e prometera exterminar. Tal fato evidencia, uma vez mais, o caráter oportunista e cindido por contradições do ex-mandatário do governo e agora chefe jagunço. Na avaliação de Riobaldo, Zé Bebelo era bastante esperto, era possuidor de astúcia, verdadeira “raposa que demorou” (ROSA, 1994, p. 16).

A dimensão individualizante do homem sertanejo, retratado em suas contradições e anseios díspares, é um dos elementos que caracteriza e diferencia o homem sertanejo representado em *Grande Sertão: Veredas* de outras obras que abordam o tema, como, por exemplo, o já citado *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e romances como *Os Jagunços* (1898), de Afonso Arinos, e *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora. Livros estes em que o jaguncismo é retratado apenas em sua dimensão pitoresca e cultural, deixando ignorados os aspectos políticos, socioeconômicos e individuais essenciais à existência e manutenção do banditismo. No romance de Rosa, pelo contrário, e de acordo com Candido (2012, p. 118), cada integrante dos bandos pelos quais Riobaldo passa tem motivos e justificativas particulares para a prática do crime armado: “o sertão transforma em jagunços os homens livres, que repudiam a canga e se redimem porque pagam com a vida, jogada a cada instante. Raros são apenas bandidos, e cada um chega pelos caminhos mais diversos”.

Em outro estudo, “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, publicado em 1966, Candido debate a figura do jagunço na literatura brasileira em romances como *O índio Afonso* (1873), de Bernardo Guimarães, e *O forasteiro* (1855), de Joaquim Manuel de Macedo, além, claro, de *Grande Sertão*. Apesar da deficiência estética de algumas dessas obras, que, não raro, incorrem na representação caricata do homem sertanejo, há nelas uma série de características gerais de um personagem que se faz marcante na nossa tradição literária: o valentão armado. Trata-se de uma categoria ampla de diversos tipos sociais de homens pobres, tais como o sujeito que atua por conta própria em busca de alguma desforra, e o capanga que arremonta seus serviços criminosos a um fazendeiro coronel. Apesar das diversas maneiras de representação desses sertanejos, há uma característica recorrente entre eles que pode ser localizada também no romance de Riobaldo; Danielle Corpas nota que

Um traço permanece recorrente nos cenários pelos quais circulam esses valentões [...]: a ordem social é, pelo menos inicialmente, marcada pela anomia, as instâncias de poder público são inexistentes ou extremamente frágeis, de modo que a ação violenta serve à manutenção da lei ou ao estabelecimento de alguma espécie de ordenação de convívio. (CORPAS, 2015, p. 72).

A existência do valentão armado na tradição de retratos sertanejos pressupõe a mencionada ordem social anômala em que as instituições públicas se unem às autoridades e aos interesses da ordem privada. Para Candido (1977, p. 135), como já adiantamos, esse tipo de homem sertanejo “atuando isoladamente ou em bandos, é fenômeno geral em todas as áreas onde a pressão da lei não se faz sentir, e onde a ordem privada desempenha funções que em princípio caberiam ao poder público”. Historicamente, tal forma de organização social foi necessária para garantir o funcionamento das instituições públicas, por intermédio da atuação de instâncias privadas⁶, em que o poder do Estado era incapaz de penetrar. Porém, passado o momento de desbravamento e povoamento das regiões interioranas do país, “esta ordem se torna apenas arbítrio, mantendo o parasitismo dos grupos dominantes e impedindo o progresso” (CANDIDO, 1977, p. 144). Em decorrência da justaposição da ordem pública e da ordem privada, toma forma e conteúdo uma sociedade pautada menos pelos princípios da isonomia e dos direitos do que pelo mando e violência. Isso é, conforme lembra Riobaldo: “o senhor sabe, sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (ROSA, 1994, p. 19).

Distante física e politicamente da presença reguladora das instituições do Estado, o sertão se distingue, dentre outras singularidades, por normas e leis características que em pouco ou nada lembram o código positivado

⁶ É a partir da atuação das instâncias privadas, imbuídas de legitimidade pública, que decorre a outorga, ou, como era comum, a autodenominação do título de Coronel. Segundo Lilia Moritz Schwarcz (2019, p. 54), o coronelato “era o posto mais alto na hierarquia da Guarda Nacional, a instituição do Império que ligava os proprietários rurais ao governo. Com a República, porém, se a guarda perdeu sua natureza militar, os assim chamados coronéis, que deixaram de participar da corporação, conservaram o poder político nos municípios onde viviam, recriando em novas bases a mística dos grandes mandonismos locais. [...] O coronel corporificava um dos elementos formadores da estrutura oligárquica tradicional baseada em poderes personalizados e nucleados, geralmente, nas grandes fazendas e latifúndios brasileiros”.

que rege o país⁷. A falta de instâncias que, ao menos em tese, deveriam ser garantidoras dos direitos e deveres mínimos comuns, aliada ao particular modo de conduta do sertão — onde o culto à força, à masculinidade e à honra são parâmetros ponderáveis —, corroboram para que a violência se torne não apenas uma possibilidade legítima de arbítrio, mas, também, o meio normalizado, institucionalizado, para a resolução dos mais diversos tipos de contendas: desde pequenos delitos, como furtos de animais e armazéns, às grandes guerras armadas entre coronéis, como as que envolvem demarcações de terras ou pleitos eleitorais.

Nessa direção, Willi Bolle (2004) entende que a matéria histórica principal permeando a vida de Riobaldo não é outra senão o protagonismo das guerras entre jagunços no sertão. Para o crítico, o romance é um retrato do Brasil “sob o signo da violência e do crime”, tendo a instituição da jagunçagem importância crucial para se compreender a configuração desses fenômenos no interior do país (BOLLE, 2004, p. 91). De acordo com Bolle, ao se compreender o fenômeno do banditismo jagunço, sua organização, objetivos e motivações, torna-se possível compreender o ambiente de violência que impera no sertão brasileiro no início do século passado. Em perspectiva parecida, Euclides da Cunha (2007, p. 186–189), n’*Os Sertões*, definiu o jagunço como expressão dos “desmandos impunes de uma política intolerável de potentados locais”, política que revela o funcionamento do sistema de poder no Brasil, em que a “justiça armada do Estado parlamenta com criminosos”, firmando com eles “verdadeiros tratados de paz, sancionando a soberania da capangagem impune”. Para Euclides, o jaguncismo é o fenômeno que melhor descreve o acordo entre o poder central do Estado e os potentados locais, possibilitando, assim, a legitimação de práticas criminosas sob a aparência de uma pretensa legalidade no sertão brasileiro⁸.

⁷ Por código positivado entendemos, de modo geral, o conjunto de regras, leis e normas que regem a vida social e as instituições de determinado local e durante certo período de tempo. A Constituição Federal de um país é um exemplo de código positivado, pois, assim como outras leis e códigos escritos, tem por função disciplinar e ordenar os trâmites de uma sociedade.

⁸ Posteriormente e sem motivação explícita, Euclides da Cunha modifica o próprio conceito de jagunço ao caracterizar os habitantes de Canudos como tal. De acordo com o argumento de Willi Bolle, os Canudenses “não foram saqueadores de cidades, mas retiraram-se para aqueles ermos do sertão, a fim de organizarem lá a sua comunidade” (BOLLE, 2004, p. 93). Entretanto, jagunço, para Euclides, significa toda e qualquer forma de movimento

O jagunço é um “tipo híbrido entre capanga e homem-de-guerra” (CANDIDO, 2012, p. 119) que, ao ingressar no banditismo, incorpora uma conduta particular de ser e agir que o faz transcender à realidade do simples crime. Candido observa que a obediência e o fervor desses homens ao código particular de leis que estruturam o jaguncismo remetem a uma genealogia medieval que perpassa todo o romance. Paladinos e jagunços, segundo o crítico, compartilham de um código, uma ética particular que exige a cooperação entre os grupos, mas que os liberta em relação à sociedade: “no código do jagunço, roubar é crime, mas cabe a coleta de tributos – extorsões em dinheiro e requisições de gado, para manter o bando” (CANDIDO, 2012, p. 119). O crítico diz ainda que

O jagunço é, portanto, aquele que, no sertão, adota uma certa conduta de guerra e aventura compatível com o meio, embora se revista de atributos contrários a isto; mas não é necessariamente pior do que os outros, que adotam condutas de paz, atuam teoricamente por meios legais como o voto, e se opõem à barbárie enquanto civilizados. (CANDIDO, 1977, p. 148).

Na ética particular da jagunçagem, a lei e o crime se tornam concepções relativas e não-conflitantes. De forma parecida, os homens que ganham suas vidas por meio do roubo, da extorsão e do assassinato, são representados por Riobaldo em características altivas e honradas de paladinos medievais, sem que isso pareça incorrer em necessária contradição. A convivência de elementos tão ambíguos só é possível, no universo rosiano, graças ao já mencionado movimento particular de base que borra os limites entre pares antitéticos do romance. Essa lógica dinâmica definida e nomeada por Antonio Candido (2012, p. 124) como o “grande princípio geral de reversibilidade” se faz presente em diversos aspectos e passagens de *Grande Sertão* e é de fundamental importância para a sua compreensão. Conforme Candido destaca,

armado sertanejo, o que difere significativamente do entendimento que Guimarães Rosa apresenta em seu romance, chamando por jagunço somente aqueles que oferecem seus serviços ilícitos a um benfeitor. Sobre essa e outras contradição euclidianas, ver o capítulo 3 do referido estudo de Bolle.

a ambiguidade da geografia, que desliza para o espaço lendário; ambiguidade dos tipos sociais, que participam da Cavalaria e do banditismo; ambiguidade afetiva, que faz o narrador oscilar, não apenas entre o amor sagrado de Otacília e o amor profano da encantadora “militriz” Nhorinhá, mas entre a face permitida e a face interdita do amor, simbolizada na suprema ambiguidade da mulher-homem que é Diadorim; ambiguidade metafísica, que balança Riobaldo entre Deus e o Diabo, entre a realidade e a dúvida do pacto, dando-lhe o caráter de iniciado no mal para chegar ao bem. (CANDIDO, 2012, p. 125)

Candido nota, ainda, que os diversos planos em que operam e interagem as ambiguidades do romance ajudam a compor

o deslizamento entre os polos, uma *fusão de contrários* , uma dialética extremamente viva — que nos suspende entre o ser e o não ser para sugerir formas mais ricas de integração do ser. E todos se exprimem na ambiguidade inicial do estilo, a grande matriz, que é popular e erudito, arcaico e moderno, claro e obscuro, artificial e espontâneo. (CANDIDO, 2012, p. 125, destaque nosso).

As ambiguidades que vincam *Grande Sertão* , portanto, estão sempre submetidas à “ *fusão de contrários* ” do princípio geral de reversibilidade⁹; sendo essa lógica capaz de promover o deslizamento em todos os níveis do “real e o irreal, o aparente e o oculto, o dado e o suposto” do relato de Riobaldo (CANDIDO, 2012, p. 125). Daí que a coerência do livro seria orientada pela reunião das inumeráveis ambiguidades e contradições narradas, permitindo a fusão entre os mencionados tópicos estruturantes do homem e da terra, e manifestando um caráter de unidade caótica do espaço ficcional sertanejo. Essa unidade instável e violenta compõe o último tópico da tripartição estrutural do romance, sublinhada no estudo de Candido, a saber: o conflito.

⁹ O princípio da reversibilidade é um importante achado crítico de Antonio Candido que, de acordo com Danielle Corpas (2015, p. 68), “será levado adiante posteriormente por autores como Walnice Galvão, Davi Arriguci Jr e José Antonio Pasta Jr”, cada um à sua maneira e com objetivos diferentes. Ver os já citados ensaios de Antonio Candido: “O homem dos avessos”, presente em *Tese e Antítese* (1957), e “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães”, de *Vários Escritos* (1970); e o estudo de Walnice Nogueira Galvão *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade em Grande Sertão: Veredas* (1986); além Davi Arrigucci Jr em “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa” (1994) e “O romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil” (1999), de José Antonio Pasta Jr.

Mais especificamente, o problema do conflito é representado pela passagem do suposto pacto demoníaco de Riobaldo com o intuito de salvar seu bando da desgraça e vencer a guerra contra os traidores Hermógenes e Ricardão.

O suposto pacto com o diabo na região das Veredas-Mortas, causa dos constantes questionamentos do narrador ao longo de seu relato, ocorre como forma de assimilação definitiva do destino de Riobaldo à vida e aos procedimentos do jaguncismo. O pacto possibilita ao personagem que transcenda o estado de um simples bandido sertanejo, para encarnar em si toda a problematização inerente à vida na prática do crime. A consequência imediata desse acordo é que Riobaldo dispõe de sua individualidade em favor de uma causa maior, ou seja, a vingança contra os traidores de Joca Ramiro. Que isso possa significar a danação eterna de sua alma é apenas um detalhe que o violento trâmite social sertanejo exige. Conforme sintetiza Candido,

Bandido e não-bandido, portanto, é um ser ambivalente, que necessita revestir-se de certos poderes para definir a si mesmo. O pacto desempenha esta função na vida do narrador, cujo 'Eu', a partir desse momento, é de certo modo alienado em benefício do Nós, do grupo a que o indivíduo adere para ser livre no sertão, e que ele consegue levar ao cumprimento da tarefa de aniquilar os traidores, os Judas. (CANDIDO, 2012, p. 126).

Para Danielle Corpas (2015, p. 70), as considerações de Candido sobre o pacto e a sua função na narrativa inauguram uma perspectiva no direcionamento do romance: “a tomada de injunções da vida do jagunço no sertão como fator decisivo para a configuração do princípio geral que rege o livro e do qual depende a transcendência do regional”. Em outras palavras, percebe-se que o princípio geral formal da reversibilidade, apontado por Candido, atua nos três grandes tópicos estruturadores de *Grande Sertão*: a terra, o homem e o conflito. O efeito imediato disso é o tensionamento das concepções e dos entendimentos. Sendo assim, a prática do crime parece se tornar justificada, a violência pode ser entendida como prática justa e o jaguncismo “pode ser uma forma de estabelecer e fazer observar as normas” (CANDIDO, 1977, p. 147), ou seja, verdadeiras torções dialéticas entre instâncias que, a priori, tendemos a julgar como estanques, puras ou inegociáveis.

Desse ponto de vista, o risco e a dureza da vida levada na prática da “canga”, isso é, do crime organizado em bando, concedem aos personagens jagunços uma dignidade contrastante à figura dos fazendeiros, “solertes

proveitadores da situação, que os empregam para seus fins e os exploram para maior luzimento da máquina econômica” (CANDIDO, 1977, p. 148). Como já dissemos, os grandes proprietários de terra, detentores de privilégios sociais e econômicos, impõem seus interesses particulares pela força e violência, utilizando o braço armado recrutado no seio da “plebe rural”. Os jagunços, por sua vez, desprovidos de posses e de terras, engrossam as fileiras dos bandos e são subjugados pelos latifundiários. Essa relação de dependência é tão grande que, mesmo quando jagunços e fazendeiros entram em conflito, “o risco (ao contrário do que seria normal) é todo do jagunço, não do homem de ordem”, pois a classe privilegiada constitui “uma ameaça à natureza do jagunço, um perigo de reduzi-lo a peça de engrenagem, destruindo a sua condição de aventura e liberdade” (CANDIDO, 1977, p. 148). Vê-se, então, que a violência sertaneja mimetizada nas linhas de Guimarães Rosa não se limita ao monopólio da força bruta, mas também, tão perniciosas quanto, se estende ao emprego da coerção e do mando.

Como exemplo dessa relação insidiosa em que mesmo o criminoso armado é subjugado pelo poder de classe, lembramos o embate entre o esperto Zé Bebelo, já chefe do bando jagunço de Riobaldo a essa altura do romance, e o rico proprietário de terras “sêo” Habão. O fazendeiro, ao se deparar com os criminosos dentro dos limites de suas propriedades, manipula Zé Bebelo de tal modo que este vê a si e a seus companheiros diante da possibilidade de serem forçados a abandonar a vida ganha com armas, para pegar em enxadas e servir o latifundiário. “Sêo” Habão provoca tudo isso sem ameaças diretas ou conflito armado; tudo ocorre apenas pelo uso coercitivo da influência que sua condição social de grande fazendeiro lhe proporciona nos trâmites daquela terra. A diferença entre as condições dos personagens é tamanha que, conforme Riobaldo observa, “sêo” Habão parecia ser uma espécie completamente diferente de homem: “ele era de raça tão persistente, no diverso da nossa, que somente a estância dele, em frente, já media, conferia e reprovava” (ROSA, 1994, p. 589).

Entretanto, diante de solertes fazendeiros como “sêo Habão, encastelados em suas fortalezas de lucro e privilégios, acontece algo completamente diferente do que poderia imaginar em outras condições, isso é, “sentimos vagamente que ser jagunço é mais reto” (CANDIDO, 1997, p. 149). Quer dizer, no violento e pobre espaço sertanejo, diante do poder do mando e da humilhação, ante a escassez de oportunidades dignas, a prática da “canga” parece assumir certo caráter de dignidade. Diferentemente dos fazendeiros,

sórdidos aproveitadores da miséria, por exemplo, os valentões armados jogam com a própria vida os riscos de sua função. Tais homens, portanto,

encarnam as formas mais plenas da contradição do mundo-sertão e não significa necessariamente deformação, pois este mundo, como vem descrito no livro, traz imanentes no bojo, ou difusas nas aparências, certas formas de comportamento que são baralhadas e parciais nos outros homens, mas que no jagunço são levadas a termo e se tornam coerentes. O jagunço atualiza, dá vida a essas possibilidades atrofiadas do ser, porque o sertão assim o exige. E o mesmo homem que é jagunço [...] seria outra coisa noutra mundo. (CANDIDO, 1977, p. 149),

O relativo caráter de dignidade do banditismo em *Grande Sertão* é outro importante exemplo da reversibilidade que viemos pontuando até aqui. Essa lógica permite que as normas de comportamento, normalmente difusas e embaralhadas, se tornem coerentes e plausíveis na figura do jagunço rosiano. A reversibilidade, nesse sentido, faz com que os valentões armados possuam livre trânsito entre a ordem e a desordem, a lei e o crime, o bem e o mal. Como resultado, o indivíduo sertanejo é representado, nas linhas de Guimarães Rosa, como personagem extremamente complexo, impossível de ser efetivamente situado em qualquer espécie de polo ou definição absoluta, não sendo nem herói, nem vilão, mas, sim, ambos, de uma só vez e ao mesmo tempo, ou seja, eminentemente dialético.

A sensação de que em *Grande Sertão: Veredas* tudo está suspenso e indissociavelmente ligado ao seu contrário, pode ser observada, ainda, no nível formal, isso é, na maneira como se estrutura a confusa narrativa das memórias de Riobaldo. Repleto de avanços e digressões no tempo, a colcha de relatos não é, de maneira alguma, imparcial; ela é, na verdade, imersa no modo peculiar de ser, agir e conceber o mundo do ex-jagunço. Quer dizer, a narrativa está profundamente ligada às impressões pessoais e passionais de um narrador que, em mais de uma ocasião, adverte ao seu interlocutor anônimo que “contar é muito, muito dificultoso!” (ROSA, 1994, p. 253). Riobaldo não se preocupa apenas em relatar o que viu e viveu, atento à precisão dos fatos; ele narra, também, as suas intuições e conclusões: “eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa.” (ROSA, 1994, p. 14). Guiados por aquilo que Candido (1977, p. 156) chamou de “visão entranhada”, a narrativa de Riobaldo parece convidar o leitor a esposar a sua visão particular sobre os fatos. Desse modo, se esposamos o lugar do

interlocutor anônimo do romance e não desconfiamos do que é apresentado, acabamos induzidos a selar um pacto com o solerte narrador. Pacto esse que abdicamos de qualquer compromisso de verdade ou possibilidade de autonomia e questionamento para, em troca, embrenharmos nas aventuras e desventuras do ex-jagunço Riobaldo. Sobre isso, para Antonio Candido,

Trata-se, com efeito, de ver o mundo através dum ângulo de jagunço, resultando num mundo visto como mundo-de-jagunço. [...] Do ângulo do estilo, ser jagunço e ver como jagunço constitui, portanto, uma espécie de subterfúgio, ou de malícia do romancista. Subterfúgio para esclarecer o mundo brutal do sertão através da consciência dos próprios agentes da brutalidade; malícia que estabelece um compromisso e quase uma cumplicidade, segundo a qual o leitor esposa a visão do jagunço porque ela oferece uma chave adequada para entrar no mundo-sertão. Mas sobretudo porque através da voz do narrador é como se o próprio leitor estivesse dominando o mundo, de maneira mais cabal do que seria possível aos seus hábitos mentais. (CANDIDO, 1977, p. 156)

Guimarães Rosa, ao dar voz ao próprio agente das brutalidades, conduz o leitor a uma visão de mundo compartilhada à de Riobaldo. Assim, sendo o sertão retratado como lugar em que a violência se torna norma de conduta, os fatos são encarados em seus extremos e as contradições se mostram com maior força. O leitor, ao esposar a visão do jagunço sobre os fatos, dispõe, a priori, de uma posição privilegiada que lhe permite penetrar na compreensão profunda da trama, embora, em troca, tenha que renunciar a qualquer possibilidade de juízo próprio. Trata-se, como se vê, de outra relação de força e de mando, porém, dessa vez, ao nível da forma da narrativa. Dessa maneira, se esposamos a visão entranha de Riobaldo, o ato de assassinar, roubar e mesmo estuprar, “as ruindades de regra” (ROSA, 1994, p. 66), pouco a pouco são, novamente, atenuadas, normalizadas e institucionalizadas.

Essa lógica particular do romance, em que tudo é e não é ao mesmo tempo, do ponto de vista formal, pode ser sintetizada no desafio imposto ao personagem que é definir e esclarecer toda uma vida pautada pela reversibilidade. Tal lógica não deixa a salvo nem mesmo o próprio passado, alterando continuamente o sentido das coisas, afinal, conforme Riobaldo sempre lembra: “contar é muito dificultoso. Não pelos anos que já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares.” (ROSA, 1994, p. 253). Na perspectiva de Candido (1977, p. 158), porém, a grande dificuldade no processo de elaborar o passado

reside no fato de Riobaldo necessitar organizar os fatos vividos em um sistema simples que “deixe evidente o que são o bem e o mal, o justo e o injusto, tão misturados na vida vivida”. Ao narrar sua contraditória trajetória de vida em um universo igualmente vincado pela ambiguidade, o ex-jagunço supera o mero relato da aparência do vivido, e busca “não o caso inteirado em si, mas a sobre-coisa, a outra-coisa” (ROSA, 1994, p. 274). Em outras palavras, o narrador, ao rememorar suas aventuras e desventuras pelo interior do país, procura aquilo que escapou à sua impressão primeira e só foi possível ser identificado com relativa precisão e ordenamento graças a um grande esforço de reflexão e questionamento que resulta no ato de narrar; daí, a presença das suas “desconfianças” sobre os fatos, e daí a raiz de sua aflição.

A percepção de que algo caminha no sentido oposto daquilo que se apresenta faz com que o personagem narrador tente organizar a própria vida durante a fatura de seu relato. Por esse motivo, a narrativa se apresenta cheia de idas e vindas, questionamentos, reflexões e conclusões. Nas palavras de Riobaldo, fica evidente o esforço de compreender o caráter reversível dos fatos experienciados:

eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no meio de si; mas transtraz a esperança mesmo no meio do fel do desespero. Ao que este mundo é muito misturado...” (ROSA, 1994, p. 307).

A dificuldade de se organizar a vida em um sistema simples, capaz de determinar o passado, o presente e o futuro em concepções classificáveis, estanques e duais, não é um desafio imposto apenas à Riobaldo; trata-se, na verdade, de um problema inerente à própria existência humana e de toda a sua complexidade. Porém, no universo do romance de Guimarães Rosa, estruturado sobre uma dinâmica particular em que os limites entre uma coisa e outra estão em profunda relação dialética, o desafio de organizar a própria vida em uma narrativa coerente assume contornos ainda mais dramáticos, afinal, “tudo é e não é!” (ROSA, 1994, p. 9). Para Candido (1977, p. 158, destaque nosso), é “em frente dessa irremediável mistura, desse ‘mundo à revelia’, como diz Zé Bebelo, que muitas vezes é pelo *avesso que se chega ao direito*”. Sendo assim, diante deste impasse em que avesso se torna uma possibilidade legítima

de trâmite e de conduta, a máxima repetida por Riobaldo como um mantra, “viver é muito perigoso” (ROSA, 1994, p. 376), parece fazer sentido especial ao leitor brasileiro, acostumado a se equilibrar no fio da navalha da existência, das instituições e das relações sociais insidiosas, amorfas e reversíveis.

Nesse sentido, ao enxergamos alguns aspectos da realidade brasileira a partir de um romance complexo e profundo como *Grande Sertão: Veredas*, e em consonância com os achados da crítica de Antonio Candido, percebemos que não é de hoje que os pares antitéticos que regem nossa sociabilidade acabam, de alguma maneira, se unindo, se conspurcando e se tornando, por fim, uma massa amorfa sem limites estabelecidos. É sem grandes dificuldades que podemos visualizar, por exemplo, no banditismo jagunço, o crime e a lei em vexatória intimidade, como há muito ocorre nas periferias e regiões dominadas por milícias. Com efeito, a encenação de bandos criminosos atuando nas regiões centrais do Brasil possibilita ao romance de Rosa retratar não *um* poder paralelo, mas *o próprio* poder constituído de nossas organizações políticas¹⁰.

De fato, a lógica de conluio entre interesses públicos e privados que possibilitou às oligarquias rurais assegurarem seus privilégios pela força do jaguncismo, acabou entrando em franco declínio após 1930, sob o governo Getúlio Vargas; o que não significa, todavia, que os grandes potentados locais tenham deixado de existir. Pelo contrário, como sabemos, alguns mandatários que faziam inveja ao “sêo Habão”, rapidamente se adaptaram à nova administração centralizada, à organização política “democrática” e dela continuam a retirar, como nunca antes, proveitos particulares. Sobre esse fato, Barbosa Lima Sobrinho comenta, em prefácio à *Coronelismo, enxada e voto* (1975) de Victor Nunes Leal, que

O que importa que o ‘Coronel’ tenha passado a Doutor? Ou que a fazenda tenha se transformado em fábrica? Ou que os seus auxiliares tenham passado a assessores ou a técnicos? A realidade subjacente não se altera, nas áreas a que ficou confinada. O fenômeno do ‘Coronelismo’ persiste, até mesmo como reflexo de uma situação de distribuição de renda, em que a condição econômica dos proletários mal chega a distinguir-se da miséria. O desamparo em que viva o Cidadão,

¹⁰ Para uma maior discussão sobre a omissão do poder estatal nos grandes centros urbanos e o poder paralelo que se fortalece desse vácuo, ver as obras *Desmilitarizar* (2019) e *Justiça: pensando alto sobre violência, crime e castigo* (2011) de Luiz Eduardo Soares.

privado de todos os direitos e de todas as garantias, concorre para a continuação do “Coronel”, arvorado em protetor ou defensor natural de um homem sem direitos. (LIMA SOBRINHO, 1975, p. XVI).

Os fenômenos do coronelismo e banditismo não são, pois, meras sobrevivências do poder privado típico de nossa história colonial; são, antes uma forma peculiar de manifestação desse poder particular, ou seja, tratam-se de uma adaptação em virtude da qual os resíduos desse poder têm conseguido, com assombrosa eficiência, coexistir com um regime político de representatividade¹¹. Sob uma nova roupagem, algumas características secundárias desse fenômeno são também facilmente identificáveis nos trâmites das organizações do Estado brasileiro, como o mandonismo e as relações de favor. O mesmo ocorre com o banditismo; embora ainda continue agindo com a violência e a brutalidade dos tempos dos chefes jagunços, o banditismo agora se insere em uma dinâmica muito mais complexa de relações sociais e políticas, a começar pela posição que passou a ocupar na organização do Estado democrático de direito nas câmaras, órgãos e repartições públicas.

Hoje, porém, organizados nos chamados “escritórios do crime”, “milícias digitais”, “polícias mineiras”, dentre outras estruturas, o banditismo faz valer seus interesses elegendo ou arregimentando seus próprios representantes, controlando o cotidiano de bairros, zonas e comunidades, e se confundindo intimamente com as forças de segurança pública. Nessa altura do envolvimento intrínseco entre a lei e o crime, a politização se completa a partir do envolvimento de criminosos, dentro e fora da organização do Estado, com atores políticos permeáveis e interessados nas composições ilegais. Com efeito, o ingresso direto na política, sem intermediários, e o subsequente fortalecimento de facções criminosas, tornam-se uma realidade que implica na escalada da violência, em intensidade, alcance e sofisticação. De maneira análoga, é como se o sonho de Zé Bebelo em se tornar deputado por meio da prática da intimidação, da violência e do crime, ou seja, pelo avesso, se tornasse uma perigosa e palpável realidade do Estado democrático de direito brasileiro.

¹¹ “Não se pode, pois, reduzir o coronelismo a simples afirmação anormal do poder privado. É também isso, mas não é somente isso.” (LEAL, 1975, p. 251). Sobre os resquícios, consequências e novas perspectivas do “coronelismo”, ver Victor Nunes Leal (1975), em especial, a discussão realizada no capítulo sétimo.

Referências

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2004.

CANDIDO, Antonio. “Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa”. *In: CANDIDO, Antonio. Vários Escritos*. 2º ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 130–159.

CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. *In: CANDIDO, Antonio. Tese e Antítese*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012, p. 111–130.

CORPAS, Danielle. *O jagunço somos nós*. São Paulo: Mercado de Letras, 2015.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2007.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. 2º ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. 3º ed. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1975.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. “Prefácio”. *In: LEAL, Victor Nunes. Coronelismo, enxada e voto*. 3º ed. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1975, p. I–XX.

RONCARI, Luiz. “O tribunal do sertão ‘Os Chefes’”. *Teresa*, n. 2, p. 216–248, 8 dez. 2001.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.



Vozes periféricas: o *Diário de Bitita*, de Carolina Maria de Jesus, na Educação de Jovens e Adultos em Belford Roxo, RJ

Peripheral voices: the ‘Diário de Bitita’, by Carolina Maria de Jesus, in Adult and Youth Education in Belford Roxo, RJ

Pamela Rosário Mota

pamelamota23@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-0907-815X>

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil

Resumo: A Secretaria Municipal de Educação de Belford Roxo (RJ), em 2018, elaborou um projeto interdisciplinar voltado à Educação de Jovens e Adultos configurado com o objetivo de desconstruir paradigmas e dar visibilidade ao sujeito periférico (SPIVAK, 2010; AZIBEIRO, 2012). Para tanto, durante as aulas de Língua Portuguesa e de História em uma escola da cidade, foi analisada a obra *Diário de Bitita*, de Carolina Maria de Jesus, a fim de fomentar percepções a respeito de uma escrita plural a rearticular formas hegemônicas de conhecimento (MIGNOLO, 2003) e a descolonizar (QUIJANO, 1999) abordagens monotópicas. Como resultado do projeto, os alunos se sentiram estimulados a tecerem suas próprias escritas, tornando-se protagonistas dos seus discursos.

Palavras-chave: subalternidade; diversidade; educação de jovens e adultos.

Abstract: In 2018, the Municipal Department of Education of Belford Roxo (RJ) developed an interdisciplinary project focused on Adult and Youth Education with the aim of deconstructing paradigms and giving visibility to the peripheral subject (SPIVAK, 2010; AZIBEIRO, 2012). Therefore, during Portuguese and History classes in a school in the city, the work “Diário de Bitita” by Carolina Maria de Jesus was analyzed to foster perceptions regarding a pluralistic writing that rearticulates hegemonic forms of knowledge (MIGNOLO, 2003) and decolonizes (QUIJANO, 1999) monotopic approaches. As a result of the project, the students felt stimulated to weave their own writings, becoming protagonists of their own discourses.

Keywords: subaltern; diversity; adult and youth education.

1 Introdução

[...] estamos lutando pelo espaço para que os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados, mostrando as várias faces da caneta que se faz presente na favela, e para representar o grito do verdadeiro povo brasileiro, nada mais que os autênticos [...].

(FERRÉZ, 2005, p. 11).

Uma escola pública que se propõe plural é aquela que estabelece, entre outras coisas, o diálogo entre si e o outro, desfrutando da democracia não apenas como

um conjunto de garantias institucionais ou reino da maioria, mas antes de tudo [como] o respeito pelos projetos individuais e coletivos que combinam a afirmação de uma liberdade pessoal com o direito de identificação com uma coletividade social. (TOURAINÉ, 1996, p. 26)

Torna-se de qualidade quando os conceitos formais, acadêmicos, científicos e conteúdos políticos, culturais e sociais são planejados de maneira coletiva, alcançando “o desenvolvimento pleno do educando [...] prepara[ndo-o] para o exercício da cidadania” (BRASIL, 1996), atendendo, ainda, aos pleitos da comunidade escolar. Uma dessas demandas diz respeito ao acesso à educação básica fora da faixa etária regular e impetra a necessidade de haver uma política educacional inclusiva a oportunizar o acesso ao ensino, uma forma de minimizar as desigualdades sociais emanadas na trajetória da educação brasileira.

Conforme a Lei nº 9.394 de 1996, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN), a Educação de Jovens e Adultos (EJA) é uma modalidade de ensino constituída como uma política educacional, a princípio, emergencial e paliativa, para viabilizar o acesso ou a continuidade de estudos no ensino fundamental e médio para aqueles que não os efetuaram na idade regular. Apesar de haver ações educacionais públicas anteriores à LDBEN, iniciadas nos anos 1940 com as campanhas de alfabetização, seguidas, em 1960, pelos movimentos de educação e cultura popular dos quais Paulo Freire foi pioneiro, e pelo Movimento Brasileiro de Alfabetização de 1970, apenas em 1996 é regulamentado um instrumento normativo.

O Parecer CNE/CEB nº 11/2000, constituidor das Diretrizes Curriculares Nacionais (DCNs) para a EJA, dispõe sobre funções da modalidade: reparadora, pela restauração de um direito negado; equalizadora, na qual os desfavorecidos frente ao acesso e permanência na escola devem receber proporcionalmente maiores oportunidades que os outros; e qualificadora, atualização de saberes por toda a vivência. Essas DCNs implicam a ideia de uma política focal construída para compensar desigualdades histórico-sociais derivadas de um *status quo* de determinados grupos de poder, cujas raça e classe econômico-social ditavam privilégios em detrimento de

uma educação escolar de negros escravizados, índios reduzidos, caboclos migrantes e trabalhadores braçais [...] impedidos da plena cidadania, [cujos] descendentes [...] ainda hoje sofrem as consequências desta realidade histórica [...] Fazer a reparação desta realidade, dívida inscrita em nossa história social e na vida de tantos indivíduos, é um imperativo e um dos fins da EJA porque reconhece o advento para todos deste princípio de igualdade. (BRASIL, 2000, p. 6).

Passados 21 anos da homologação das DCNs, a EJA permanece exercendo a sua função reparadora. Embora a modalidade tenha sido promovida com caráter temporário, sendo alicerçada a partir dessa ideia, a longo prazo as desigualdades não minimizariam: o Censo de 2010 mostra que 65 milhões de brasileiros com 15 anos ou mais não haviam concluído o Ensino Fundamental e 22 milhões com 18 anos ou mais não finalizaram o Ensino Médio. Anteriormente, em 2005, o Censo da Educação Básica apontava que 2,7 milhões de alunos eram negros e 1,4 milhão brancos, ou seja, 59,9% dos homens e mulheres da EJA eram pardos ou pretos (PASSOS, 2012). Segundo os dados do Censo Escolar de 2015, a EJA possuía quase 3,5 milhões, sendo 63% de matriculados no Ensino Fundamental e 37% no Ensino Médio. Desses, 36% se autodeclararam pretos ou pardos e 15% eram brancos (BRASIL, 2015). Percebe-se, então, que a EJA é negra e, como grande parte, foi excluída da escola, afetando o seu letramento, o seu “domínio da escrita e da leitura como bens sociais” (BRASIL, 2000, p. 5).

Diante dessa segregação, Silva e Kurosawa (2015, p. 413) sugerem que a EJA é uma política de ação afirmativa no âmbito escolar ao visar a inclusão social dos afro-brasileiros, reconhecendo “a relação existente entre as políticas públicas de democratização da educação e os ingressantes da EJA, as peculiaridades e motivações do seu público-alvo; bem como a contribui[ção] no debate acerca das políticas públicas e sociais em seu caráter inclusivo”.

Em sua dimensão reparadora, a EJA não só tenta restaurar o direito de uma escola de qualidade, mas também reconhece a igualdade ontológica a todos os indivíduos (BRASIL, 2000). Nesse viés, o letramento é um dos objetivos a serem alcançados na formação acadêmica e crítica dos alunos, inserindo-os em uma sociedade que faz uso do ler e do escrever e responde às exigências dessas decodificações.

A dificuldade de interpretar textos pode ajudar a explicar a resistência à escola e à leitura que os estudantes costumam frequentemente manifestar e, em especial, o estudante da EJA, devido às suas especificidades: muitos trabalham, são pais e possuem uma rotina intensa fora da escola. A problemática em torno da leitura e da escrita se espelha no desempenho escolar dos alunos em todas as áreas do conhecimento. Nesse cenário, o professor adquire uma função importante ao conduzir as habilidades de modo que os discentes desenvolvam interesse pela leitura e, com isso, tornem-se leitores proficientes.

Por essa ótica, neste artigo, por meio de um estudo de caso, discorreremos sobre o contexto da prática de ensino durante as aulas de Língua Portuguesa e de História em uma escola municipal de Belford Roxo, cidade da Baixada Fluminense, região metropolitana do estado do Rio de Janeiro, cuja modalidade da Educação de Jovens e Adultos era ofertada para o segundo segmento do Ensino Fundamental no ano de 2018. Veremos, por meio de algumas atividades aqui reproduzidas, uma metodologia cujo

educador e educando [...] convencionados à realidade, se encontram numa tarefa em que ambos são sujeitos no ato, não só de desvelá-la e, assim, criticamente conhecê-la, mas também no de criar esse conhecimento. (FREIRE, 2020, p. 77-78)

Para tanto, ao longo do artigo, apresentamos o projeto interdisciplinar voltado à EJA, proposto pela Divisão de Educação de Jovens e Adultos da Secretaria Municipal de Educação de Belford Roxo, que orientou os planejamentos das aulas na escola em voga. A criação de instrumentos educacionais voltados à esfera étnico-racial sugere um melhor enfrentamento à intolerância e ao preconceito nas unidades de ensino, além de aprimorar o debate científico ao contestar a manipulação da história monumental favorável a um grupo de poder, que, por sua vez, transmite uma verdade absoluta e inferioriza o outro. Ao “pensar pelo avesso” (AZIBEIRO, 2012) ou “pentear a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1985), propõe-se um percurso pedagógico baseado na “desconstrução do silêncio e da

subalternidade a que foram relegad@s @s oprimid@s” (AZIBEIRO, 2012, p. 157), mostrando o aluno da EJA como sujeito de seu próprio discurso e com o qual a afirmação identitária pode se potencializar:

ao invés de inverter e subjugar o antigo colonizador, e encontrar e estabelecer uma verdade absoluta, procure recodificar, pela reciprocidade, as múltiplas possibilidades de subjugação. Confrontar as hierarquias, horizontalizando-as e dissolvendo as categorias de superioridade-inferioridade. (AZIBEIRO, 2012, p. 159).

Nas escriturências (EVARISTO, 2019) carolinianas, percebemos o interdialogismo, defendido por Azibeiro (2012), de uma “literatura-entre”: “entrelugar”, entre letra e oratura, nas quais há uma narrativa influenciada pelas matrizes afrodiaspóricas. Sua escrita gira epistemologicamente (AZIBEIRO, 2012), subvertendo imposições: não quis se casar, não consentia ordens e problematizava as demarcações atribuídas à condição de mulher, preta e favelada, denunciando em seus diários a segregação e a forma como a favela era retirada do centro da cidade.

À luz disso, o projeto dedicado ao alunado da EJA se pautou acerca da identidade cultural brasileira, de sua pluralidade e de sua ancestralidade africana, com vistas à percepção das vozes emudecidas pelo discurso colonizador. Calcados em caminho teórico-metodológico balizado em uma perspectiva decolonial (QUIJANO, 1999) e em uma escrita fronteira (AZIBEIRO, 2012), nosso objetivo era que os alunos se identificassem com *Diário de Bitita* por meio da inserção de suas experiências e do seu ambiente social e se manifestassem por meio da própria escrita. Propomos o emprego da escrita como meio de desconstrução-construção a fim de rasurar o silêncio hegemônico imposto e como instrumento para o discente vociferar sua autonomia discursiva. Acreditamos que os resultados foram alcançados, como revelamos ao longo da próxima seção, em especial, nas produções textuais realizadas pelos discentes.

2 “Eu encontrei a Carolina”¹: a leitura e a escrita como ferramentas de pertencimento

A partir do documento base tecido pela Secretaria Municipal de Educação de Belford Roxo *Integrando saberes através dos escritos de Carolina Maria de Jesus* (2018), as unidades escolares da rede municipal, nas quais a modalidade da Educação de Jovens e Adultos era disponibilizada, teriam como objetivo estimular a escrita e a leitura nas turmas da EJA, atribuir significado aos conteúdos ministrados aos alunos da modalidade e inserir a questão identitária através dos textos de uma escritora negra e moradora da periferia, assim como nossos alunos (SILVA, 2018).

A aplicabilidade do projeto aconteceu em turmas dos 6º aos 9º anos da EJA, no período noturno, de 18h às 22h, em uma escola localizada no bairro de Shangri-lá, na sub-região de Nova Aurora², área com sérios problemas de recursos públicos básicos, situada em um dos municípios com os maiores índices de pobreza³, o mais desigual no que se refere à distribuição de renda entre os mais pobres e os mais ricos⁴ no estado do Rio de Janeiro, e já considerado o mais violento do mundo, segundo a Organização das Nações Unidas (ONU) na década de 1980 (SILVA, 2003). A cidade possui 515.239 habitantes (IBGE, 2021), e, tratando-se de jovens e adultos, 8% com 15 anos ou mais são analfabetos, conforme os dados do Censo de 2010 realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. A população de Belford Roxo é composta por indivíduos jovens negros e pardos, cerca de 60%, apontam as estatísticas do Observatório das Metrôpoles da UFRJ (UFRJ, 2010).

Arroyo (2005, p. 24-25) expõe que não se pode distinguir o direito à escola dos direitos humanos. Para o autor, os “jovens-adultos”, ainda que demorem a findar o processo de educação formal, “não ‘paralisam’ os processos de sua formação mental, ética, identitária, cultural, social e

¹ Em referência à canção “Menina Carolina”, de Roberto Tadeu de Souza (Bebeto).

² Belford Roxo possui cinco sub-regiões ou subprefeituras: Areia Branca, Nova Aurora, Jardim Redentor, Parque São José e Lote XV (BELFORD ROXO, 2018, p. 38-40).

³ Segundo o Atlas do Desenvolvimento Humano, o município, em 2000, possuía o Índice de Desenvolvimento Humano Municipal de 0,742, e, segundo a classificação do PNUD, encontra-se entre as regiões de médio desenvolvimento humano (IDH entre 0,5 e 0,8). Já de acordo com o Índice Firjan de Desenvolvimento Municipal (IFDM), o município está entre os cinco piores do estado (BRASIL, 2000).

⁴ Fonte: Atlas do Desenvolvimento Humano (BRASIL, 2000).

política [...]. É preciso um olhar mais positivo, reconhecendo os sujeitos da EJA, para “protagoniza[rem] trajetórias de humanização, participando de lutas sociais pela garantia de seus direitos”.

Convergente a esse pensamento, a equipe docente e pedagógica da escola em questão debateu, a princípio, sobre a diversidade étnica e cultural do Brasil, desconstruindo estereótipos e desigualdades vivenciadas pelo feminino, pelo favelado e pelo periférico através dos relatos de Carolina e das experiências dos alunos, de modo a edificar um processo de inclusão escolar vinculado ao social, no qual os alunos da EJA seriam mais do que estudantes em trajetórias escolares incompletas, mas “jovens-adultos” em suas trajetórias humanas (ARROYO, 2005).

Esta seria a tentativa de coadunar a conjugação das atividades social e cultural da escola às suas contribuições pedagógicas em uma cidade onde quase 38 mil jovens e adultos belforroxenses são analfabetos. Perante esse contexto, saber ler e escrever é distinção e concede poder: o poder da palavra escrita, “signo ideológico” (BAKHTIN, 2006), considerada forma de “evolução” da cultura eurocêntrica, que anulou valores ideológicos dos vencidos, os colonizados, os do Sul, e “diluiu e negou as diferenças” (SILVA, 1995, p. 323).

A esse respeito, Quijano (2005), ao introduzir o conceito de colonialidade, apresenta a instauração da modernidade ocidental como um exercício de poder que inferioriza a alteridade e a subordina. Azibeiro (2012, p. 149) indica “a colonialidade [como] a outra face que explicita o totalitarismo epistêmico da modernidade”, na qual ocorre o epistemicídio (SANTOS, 2014), a anulação de conhecimentos, de saberes e de outras culturas que não sejam ou não são assimiladas pela cultura europeia/ocidental/colonizadora. A capacidade de pensar e o direito de ser são retirados dos povos vencidos por meio de uma hierarquização epistêmica moderna, difundida por um sistema que desenvolve a exclusão e ocultamento de povos e culturas, os quais, ao longo da narrativa oficial, foram dominados pela colonialidade e capitalismo.

Para estabelecer uma visão crítica e questionadora do imaginário hegemônico que orienta a sociabilidade dos grupos mais abastados e também dos marginalizados, contribuindo para o silenciamento e opressão do indivíduo periférico, Azibeiro (2012) propõe a desconstrução das subalternidades como condição cativa, na compreensão de o subalterno ser um agente nas relações de poder, a reconfigurar os contextos, a reinterpretar os discursos e a participar das dinâmicas políticas, econômicas e culturais

nos níveis macro, meso e microssociais. Nesse sentido, constrói-se um outro paradigma, emergido do múltiplo, do espaço fronteiriço, que surge “a partir de saberes que foram subalternizados nos processos coloniais” (MIGNOLO, 2003, p. 34), salientando que a construção de um outro padrão monotópico, mesmo o do vencido, não seria viável, pois colocaria outro modelo a ser seguido em detrimento de outros valores culturais e sociais.

À luz dessas teorias, a prática pedagógica usada durante as aulas de Língua Portuguesa foi a de costurar discursos entrelaçados à pluralidade de vozes e conflitos legítimos, constituindo um diálogo cujo aluno, usuário da política, é ator em cena e protagonista do seu discurso, não desprezando e nem desconsiderando a cultura alheia, mas aproveitando a cultura do outro e o que for bom e adaptável à cultura do subalterno (AZIBEIRO, 2012). A fim de alicerçar a afirmativa, o *Diário de Bitita* (1984) foi a obra escolhida para trabalhar com os discentes da EJA, tendo em vista que outros escritos carolinianos, fora da rota *Quarto de despejo* (1994), são subestimados na sua importância literária. Ademais, a obra

se constitui como seu mais bem acabado exercício de arquivamento, sendo capaz de alterar toda a dinâmica de leitura de suas outras obras, dando ao conjunto uma feição bem mais aproximada à de um projeto memorialístico bem articulado. (MOREIRA, 2009, p. 65)

Dessa maneira, ações interdisciplinares durante a análise textual de *Diário de Bitita* auxiliaram a percepção dos alunos sobre a criticidade do sujeito periférico capaz de falar sobre suas próprias problemáticas sem precisar que alguém o represente. *Diário de Bitita* é um dos primeiros testemunhos da vivência de um morador da periferia, tratado, muitas vezes, como objeto e não como sujeito de sua própria realidade, sendo frequentemente relegado à lata de lixo da História (SCHWARZ, 2014), pois “a história em que e com que crescemos não tem interesse no lixo. Segundo essa história, o que interessa é o produto, não o refugio” (BAUMAN, 2005, p. 37-38). O lixão, ao lado da favela de Canindé, onde, em 1948, Carolina Maria de Jesus morou como muitos outros migrantes recém-chegados à capital paulista, era a metáfora perfeita da vida de Carolina e da própria favela que crescia às margens do Tietê: um compartimento/território da cidade reservado ao “refugio humano” (mais exatamente, pessoas refugadas por processo socioeconômico profundamente excludente).

A autora apresenta, em tom autobiográfico, como o subalterno transgride de objeto para sujeito, apresentando a sua capacidade de se autoexpressar ao leitor/ouvinte. O sujeito periférico, ávido por ser autóctone de sua própria voz, se insere no mundo da escrita e delinea uma nova forma literária, balbucio imperfeito (ACHUGAR, 2006): a literatura marginal. Inseridos neste contexto de autorrepresentação à margem do paradigma estético e literário, os escritos de Carolina são, para a modalidade da EJA, uma escolha relevante, pois os alunos perceberam, em sua obra, um sujeito que ecoa uma voz coletiva através de um testemunho pessoal sobre uma experiência que, mais que individual, é do grupo a que pertence. Conseqüentemente, muitos discentes se identificaram por meio da reflexão de Carolina sobre o seu próprio papel na sociedade: sua condição de negra, mulher, pobre, mãe solteira, moradora de favela. Como Carolina, eles poderiam ser atores de seus próprios discursos.

Durante as rodas de leitura de *Diário de Bitita* que se realizaram nas aulas de Língua Portuguesa, discutimos que a partir de nossas escritivências, outros efeitos de verdade são tecidos, permitindo uma polifonia de tradições. Um fato que ratifica essa ideia é a subversão linguística que Carolina faz às normais tradicionais da gramática: usufrui dela, ao mesmo tempo que reverbera a linguagem falada, oralidade tão valorizada pelos povos de África. Temos, então, o que Azibeiro (2012) chama de “interculturalidade” ou, para Santos (2007), uma “ecologia de saberes”, compreendendo uma diversidade epistemológica em um pensamento pós-abissal, no qual existe a copresença de práticas dos dois lados da linha (Norte e Sul).

A produção do saber é uma produção sociocultural, tecida nas práticas cotidianas (CERTEAU, 2002), produzindo significados para quem a realiza e para quem a recebe. Portanto, um dos objetivos específicos das aulas de Língua Portuguesa foi analisar a escrita híbrida de Carolina, que usava a própria palavra para rearticulá-la e, por conseguinte, transcender normativas tradicionais, gerando uma escrita outra, testemunho de suas vivências, em que esse outro seja eu, numa tentativa de criar chances que alterem as práticas de dominação literária e social.

Em *Diário de Bitita*, Carolina expõe o seu “eu” em arquivos pessoais vinculados à infância e à adolescência em Sacramento, sua cidade mineira de origem, num trabalho de rememoração de suas experiências. Pelo viés mnemônico, ocorre uma revisitação ao passado a fim de que se possa escutar suas narrativas emudecidas pelo discurso opressor, apesar de a obra, que não

possui edição atual, imprimir repressão linguística do editor. Os discursos são influenciados pelo fator tempo e a obra, publicada postumamente, não dá margem para avaliação de Carolina, embora, em outros escritos seus, essa censura também habite, reflexo de um discurso linguístico opressor.

No livro, Carolina relembra a sua história, em um Brasil pós-abolicionista, vasculhando os vestígios, conectando as ruínas com aqueles que foram vítimas da crueldade decorrente de um processo colonial escravizador, “arranca[ndo] a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (BENJAMIN, 1985, p. 222). A autora abrange uma voz coletiva ao criticar:

1. a colonização portuguesa e as consequências da escravidão:

A maioria dos negros eram analfabetos. Já haviam perdido a fé nos predominadores e em si próprios. O tráfico de negros iniciou-se no ano de 1515. Terminou no ano de 1888. Os negros foram escravizados durante quase 400 anos. (JESUS, 1986, p. 27).

[...] (As meninas) eram brutalizadas pelos filhos do senhor Pereira, Moreira, Oliveira e outros porqueiras que vieram do além-mar. (JESUS, 1986, p. 34).

2. o preconceito étnico:

– Negro ladrão... – aquilo ia transferindo-se de boca em boca. E aquele negro, sem nunca ter roubado, era ladrão. (JESUS, 1986, p. 35).

3. a submissão feminina:

– Siá Maruca, por que é que a senhora não reage quando o vovô a repreende?

– Não minha filha! A mulher deve obedecer ao homem. (JESUS, 1986, p. 66).

4. a assimilação do negro que “esquece” a sua origem e assimila o discurso do colonizador português:

A tia Ana Marcelina, irmã de minha avó materna, era mulata clara. [...] Não gostava de pretos. Dava mais atenção aos brancos. Quando olhava os pretos, era como os olhos semicerrados e desviava o olhar. (JESUS, 1986, p. 67).

Com mediação das docentes de Língua Portuguesa e de História, os alunos da EJA perceberam, nos relatos da ex-catadora de lixo, o preconceito do colonizador estendido ao povo colonizado, que acaba por ocultar a sua própria cultura e etnia, assimilando a ideologia e o pensamento português: “Convencido da superioridade do colonizador e por ele fascinado, o colonizado, além de submeter-se, faz do colonizador seu modelo, procura imitá-lo, coincidir, identificar-se com ele, [...]” (MEMMI, 1977, p. 8). Para Azibeiro (2012), a produção de subjetividades decorrentes dessa submissão e inferioridade é decorrente da repetição do discurso do dominador e do disciplinamento dos corpos submissos, levando à assimilação da postura do subalterno, que assume a ideia do opressor.

Em contrapartida, ao mesmo tempo em que critica esta assimilação - “Revoltava-me pensando que todas as pessoas deveriam ser iguais” (JESUS, 1986, p. 31) -, a narradora autodiegética se envolve nela, deixando, às vezes, por ela se assimilar - “O Rui Barbosa falou que os brancos não devem roubar, nem matar [...] O branco tem que ser superior para dar exemplo” (JESUS, 1986, p. 29) -, sendo uma escrita a

[...] se preocupar em identificar [...] as transições entre estes dois mundos [...] o que transformará o sujeito identitário em resíduo da dominação, e não em modelo de uma autodefinição e autoproblematização em seus próprios termos [...]. (PENNA, 2003, p. 310).

Assim, a obra da autora “é uma reescrita que se traça a partir de uma escrita necessariamente perdida” (RANCIÈRE, 1995, p. 116). Perdida, pois é resultado de uma memória subjetiva e lampejos de cenas passadas cujas ações corriqueiras se encontram: são fragmentos de sua infância, estilhaços de lembranças nos quais o cotidiano se explica por “sua inserção no tecido social que se abre para toda uma história que não vê este espaço como o da opressão, do isolamento ou da repetição do mesmo, mas [...] como espaço da resistência” (LOPES, 2007, p. 91).

Somos capturados por cenas do cotidiano, do feminino, dos ancestrais, da oratura. Desestabilizam-se regras, desencadeando um processo de descoberta de sentidos múltiplos, despertando paixões no leitor. Entretanto, que estratégias poderiam produzir esses afetos em nossos alunos? Como despertar o interesse pela leitura e pela escrita? De que maneira a escola promoveria um olhar crítico sobre a História que, por tantas vezes, repercute apenas a visão do vencedor e não a do vencido?

Como possível alternativa a essas perguntas, ao longo das aulas de Língua Portuguesa e de História do primeiro semestre de 2018, através da construção do subprojeto intitulado “O subalterno pode falar: vozes da periferia”, tivemos como ponto-chave as relações étnico-raciais a fim de se ressignificar a temática da identidade nacional e, dessa forma, auxiliar os alunos a compreenderem a multiplicidade de suas origens e a diversidade étnica e cultural do Brasil, apropriando-se da Lei Federal nº 10.639/2003, que tornou obrigatório o ensino da cultura e da história afrodescendente no currículo escolar. Outrossim, ratificou-se a importância de entender as diversas verdades da narrativa monumental e a constelação de fatores como estratégias argumentativas que mediam a investigação do aluno à reflexão de mundo, por meio de práticas pedagógicas que se tornaram atrativas ao público da EJA e corroboraram em escrevivências, como veremos na subseção adiante.

2.1 Atividades em prol de uma “escrita-entre”

A leitura do gênero discursivo samba-enredo, de 2018, da escola de samba do Rio de Janeiro, Paraíso do Tuiuti, “Meu Deus, Meu Deus, está extinta a escravidão?”, por meio de atividades de estudo dirigido, foi mote para se pensar o processo de escravização, suas consequências e outros tipos de dominação social. Através da interpretação do texto e da análise do discurso, uma das percepções geradas pelos discentes foi a dos sentidos emanados pelas duplas formadas pelos termos “escravo e escravidão” e “escravizado e escravização”. Os alunos, com a mediação docente, compreenderam, por meio de um viés semiótico discursivo, que a substituição dos termos “escravo” por “escravizado” e “escravidão” por “escravização” produz semânticas da conjectura de opressão e resistência do último par de conceitos, ao invés de gerar o sentido de naturalização e condição imutável do primeiro. Perceberam, conseqüentemente, que a estrutura morfológica da palavra, por meio de sufixos, também carrega valores ideológicos e pragmáticos, motivando possibilidades interpretativas.

Figura 1 – Samba-enredo da Escola de Samba Paraíso do Tuiuti

**Meu Deus, Meu Deus, Está
Extinta a Escravidão?**

G.R.E.S Paraíso do Tuiuti

Não sou escravo de nenhum senhor
Meu Paraíso é meu bastião
Meu Tuiuti, o quilombo da favela
É sentinela na libertação

Irmão de olho claro ou da Guiné
Qual será o seu valor?
Pobre artigo de mercado
Senhor, eu não tenho a sua fé, e nem
tenho a sua cor
Tenho sangue avermelhado
O mesmo que escorre da ferida
Mostra que a vida se lamenta por nós
dois
Mas falta em seu peito um coração
Ao me dar a escravidão e um prato de
feijão com arroz

Eu fui mandiga, cabinda, haussá
Fui um Rei Egbá preso na corrente
Sofri nos braços de um capataz
Morri nos canaviais onde se plantava
gente
Ê, Calunga, ê! Ê, Calunga!

Preto Velho me contou, Preto Velho
me contou
Onde mora a Senhora Liberdade
Não tem ferro nem feitor

Ê, Calunga
Preto Velho me contou
Onde mora a Senhora Liberdade
Não tem ferro nem feitor

Amparo do Rosário ao negro Benedito
Um grito feito pele do tambor
Deu no noticiário, com lágrimas escrito
Um rito, uma luta, um homem de cor

E assim, quando a lei foi assinada
Uma lua atordoada assistiu fogos no
céu
Áurea feito o ouro da bandeira
Fui rezar na cachoeira contra a bondade
cruel

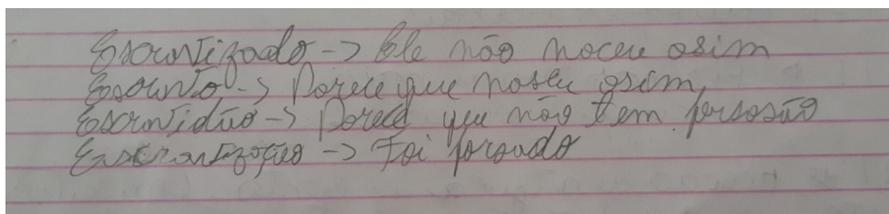
Meu Deus! Meu Deus!
Se eu chorar, não leve a mal
Pela luz do candeeiro
Liberte o cativo social

Meu Deus! Meu Deus!
Se eu chorar, não leve a mal
Pela luz do candeeiro
Liberte o cativo social

Aproveitamos o comentário de um aluno - “Você é mó macumbeiro” - durante a leitura e audição do samba-enredo, para discutirmos o uso de palavras ou expressões de origem africana, como “mandiga” e “macumba”. Lélia Gonzalez (1988) demonstra que as expressões idiomáticas advindas dos africanos são rechaçadas e conotadas a um sentido pejorativo, confirmando a ideia de supressão da gramática normativa da língua à linguagem afrodescendente. A autora propõe a ressignificação da epistemologia dominadora e cria um pensamento no qual os conhecimentos linguísticos estão pautados nos povos colonizados, com a escrita tecida através da experiência do cotidiano, formulando o conceito do “pretuguês”, a africanização da língua portuguesa.

Após essa explanação, umas das orientações em torno da leitura do samba-enredo era de os alunos escreverem a respeito das diferenças de sentido entre os termos “escravizado” e “escravo” e “escravização” e “escravidão”, com o intuito de notar se eles compreenderam o debate realizado e, também, fazer uma autoavaliação docente, ou seja, diagnosticar se a aula era conduzida de forma adequada:

Figura 2 – Reprodução de atividade realizada por um aluno



A ideia era de os jovens ficarem à vontade em sua produção. Na Figura 2, nota-se a oralidade nas frases verbais “naceu/naseu” (nasceu), “asim” (assim), forçado (forçado) e observa-se a compreensão a respeito da semântica dos vocábulos. Adiante, duas semanas depois, conversaríamos a sobre a variação linguística. É importante ressaltar aos alunos que a gramática normativa, ao conceituar “erros” e “acertos”, está vinculada a convenções, privilegiando discursos. É imperativo saberem sobre esses pressupostos e, conscientes deles, fazerem suas reescritas e debaterem o preconceito linguístico.

Ainda, fez parte das ações do projeto a exibição do filme *Estrelas além do tempo*, as discussões sobre os estereótipos à mulher, as denúncias aos preconceitos raciais e aulas expositivas sobre o legado de Martin Luther King.

Figura 3 – Exibição do filme *Estrelas além do tempo* em turma da EJA



O gênero textual “palestra” também foi um dos tipos discursivos trabalhados nas aulas de Língua Portuguesa e História. Para isso, foi utilizado o fragmento de um discurso da vereadora carioca Marielle Franco, representante das minorias, sobre a temática “O que é ser mulher” no dia 08 de março de 2018, dias antes de ser assassinada, para a produção de texto expositivo que indicasse ações de combate à misoginia.

Figura 4 – Reprodução de atividade das disciplinas Língua Portuguesa e História

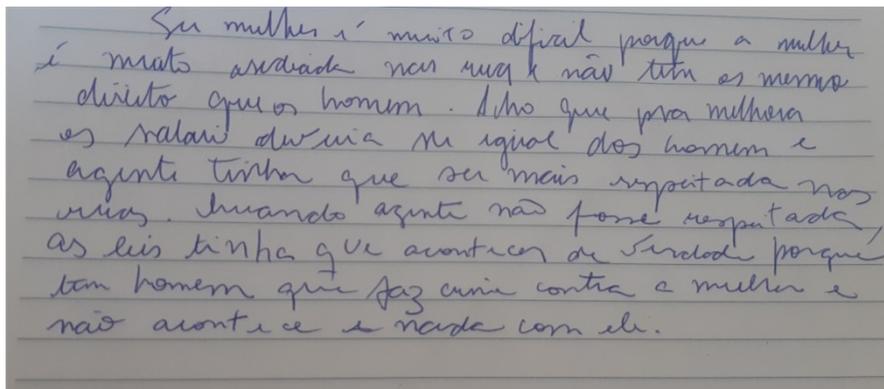
Texto III

“O que é ser mulher? O que cada um de nós já deixou de fazer ou fez com algum nível de dificuldade pela identidade de gênero, pelo fato de ser mulher? A pergunta não é retórica, ela é objetiva, é para refletirmos no dia a dia, no passo a passo de todas as mulheres, no conjunto da maioria da população, como se costuma falar, que infelizmente é sub-representada.” – disse a vereadora.

Trecho do discurso da vereadora Marielle Franco, no dia 08 de março de 2018. Marielle Franco, assim como Martin Luther King, defendia a igualdade de direitos e, no seu discurso acima, apresenta as disparidades que ainda existem entre homens e mulheres. Também como King, foi assassinada.

5) De que maneira podemos combater a misoginia em nossa prática cotidiana?

Como resposta à pergunta da atividade acima, uma estudante da EJA apontou:

Figura 5 – Reprodução de texto de aluna da EJA

Esse parágrafo foi escrito por uma discente do 8º ano da EJA e nele vemos tangências à norma culta, em especial, relacionadas à concordância nominal e verbal. Atente-se, porém, que ao expressar o plural, ela assim o faz, mantendo-o no artigo: “os salario deveria ser igual”; “as lei tinha que ser”. Portanto, a aluna faz uso de sua gramática internalizada, entende a estrutura da língua e a necessidade da marcação de um elemento para indicar a flexão de número e a atribui ao primeiro elemento do sintagma oracional, o artigo. A gramática padrão exige que a desinência seja sinalizada nos outros termos, entretanto, a sociedade economiza tempo e essa contenção se reflete na linguagem. A língua é viva, está em constante mutação e, inclusive, a latina se originou do latim vulgar/popular.

Com isso, nas aulas de Língua Portuguesa, ratificamos, aqui, a desconstrução dos conceitos de certo e errado, esclarecendo que a gramática tradicional não é a única existente e que coabita com outros tipos de gramática, como a descritiva, expressa nos escritos carolinianos. Através dessa prática, deduzimos que o aluno não se sentirá excluído e continuará participando das aulas, inclusive, por meio da escrita. Não excluimos a importância de saber a gramática prescritiva, pois um padrão foi pré-estabelecido e a nível de comunicabilidade, principalmente de uma escrita nacional, deve-se ter uma base comum, apesar de, em diversas situações, esse conjunto de regras servir de pretexto para excluir outros saberes e exercer o preconceito linguístico, que tem viés social.

Mediar o entendimento do aluno a depreender o que compõe sua fala facilita na compreensão da escrita. Ao entender que há uma norma culta que exige uma escrita a se encaixar em convenções, o discente capta os contextos

de adequação e inadequação e percebe a coexistência da norma padrão e de outras normas/variantes, inclusive a que ele fala, levando a discernir os espaços em que pode falar e escrever com liberdade.

Figura 6 – Exposição dos poemas dos alunos



Figura 7 – Exposição dos poemas dos alunos

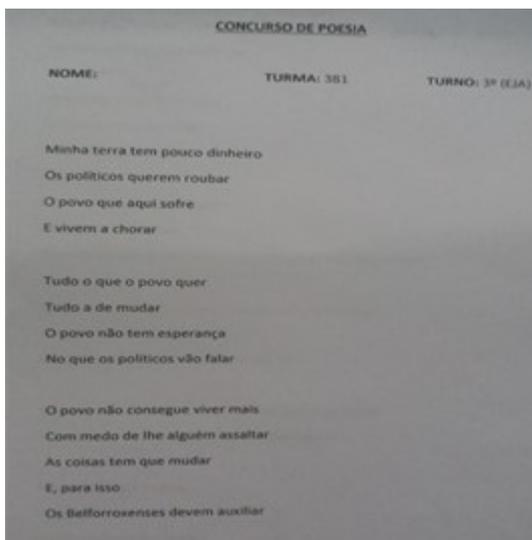


Figura 8 – Culminância do projeto Vozes da periferia



Nas Figuras 6, 7 e 8 vemos os registros da culminância do projeto “Vozes da periferia”, com a exposição dos poemas tecidos pelos alunos e digitados por eles na escola. Houve, ainda, um concurso de poesias idealizado pelos próprios discentes, com textos construídos a partir da ressemantização de “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, durante as aulas de Língua Portuguesa. Os poemas reproduzidos em seguida, nas Figuras 9 e 10⁵, apresentam um sujeito lírico exilado não em outra terra, mas em sua própria, a adotar a escrita como espaço de fala e de crítica do seu contexto social, explanando a falta de serviços assistenciais básicos, como pavimentação, saúde e segurança. A palavra surge como metáfora da esperança, assim como nos diários de Carolina.

Figura 9 – Poema participante do concurso de poesias



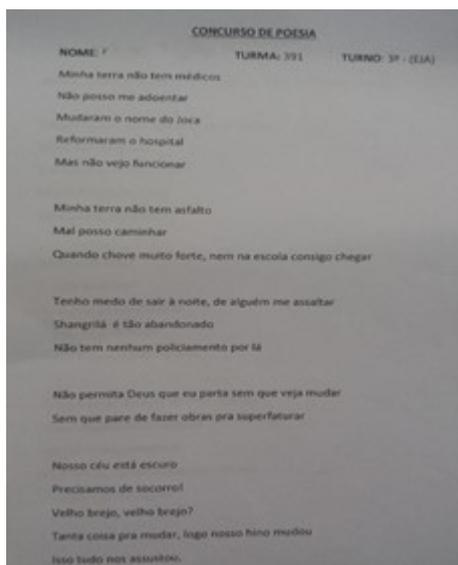
É interessante explicitar que o projeto acerca da escrita das paródias parte de um planejamento que se inicia com a leitura de um samba-enredo, valorizando o “cosmopolitismo subalterno” (SANTOS, 2007), e finda com a reconfiguração de um cânone literário (Gonçalves Dias). O aluno periférico, da EJA, tem a sensibilidade de saber que o subalterno pode falar (SPIVAK, 2010), assim como Carolina, e isso se revela polifônico por intermédio de uma escrita cuja identidade se constitui multifacetada ao

⁵ Os nomes dos alunos foram suprimidos para preservar as suas identidades.

incidir um entrecruzamento de culturas, oral e letrada. Essas ações podem se vincular ao que Santos (2007) nomeia como “ecologia dos saberes” ou uma “educação intercultural” (AZIBEIRO, 2012), refletida em uma “escrita-entre”, detentora de conhecimentos heterógenos e vozes emergentes.

Tal como em *Diário de Bitita*, o poema-paródia possui uma discursividade recodificadora do sistema linguístico padrão. Em “O povo aqui/vivem a chorar”, o verbo não concorda com o sintagma povo e parece se referir a um sujeito desinencial (eles); em “As coisas tem que mudar”, o sinal gráfico em “têm” é ausente. Esses procedimentos rasuram um sistema normativo e configuram uma escrita ligada ao paradigma da oralidade e da diferença. O eu lírico se esquece dos padrões, entremeia-se na linguagem e essa, ao deixar de operar como algo alheio, se torna a voz do sujeito.

Figura 10 - Poema vencedor do concurso de poesias



Na Figura 10 visualizamos o poema vencedor do concurso. Percebemos que há informações exógenas, as quais o leitor compreenderá apenas se tiver conhecimento sobre elementos locais de Belford Roxo: em “mudaram o nome do Joca”, ocorre uma menção ao hospital municipal construído durante a gestão do primeiro prefeito do município, Jorge Júlio Costa dos Santos, o Joca, cujo nome intitulava a instituição até 2018, quando, na gestão do prefeito Wagner dos Santos Carneiro, o Waguinho, a

instituição passa se chamar “Hospital Municipal de Belford Roxo”. Durante a administração desse chefe do Executivo, o hino municipal da cidade também foi substituído e tal referência é visível em “Velho brejo, velho brejo”, alusão aos versos do “antigo” Hino Municipal de Belford Roxo, citado através do recurso dialógico da interdiscursividade pelo discente.

Essas mudanças geram frustrações em razão de não ocorrer a participação da comunidade, contribuindo com uma pseudodemocracia e negligência ao subalterno. Embora teóricos, como Bourdieu, dizem que a escola como instituição segregadora perpetua valores da cultura dominante, por outro lado, acreditamos que ela é sujeito político (BALL; MAGUIRE; BRAUN, 2016) com atores envolvidos na capacidade de ressignificar e retraduzir discursos produzidos por um grupo de poder a privilegiar suas particularidades e menosprezar os interesses coletivos. Através dos poemas é possível questionar as ações políticas, expondo as problemáticas do município. A escrita empodera (FREIRE, 1986) o destinatário da política, o aluno, emanando um ato, que além de subjetivo, é social: as letras que entram na folha em branco do estudante são sinais de uma passividade do sujeito em face de uma tradição (CERTEAU, 2002), o que sai dessa página, o poema, são marcas de seu poder de fabricar movimentos.

Além disso, a inércia de políticas influencia o grito da voz poética, que não está só e abarca um coletivo, representada pelo verbo na primeira pessoa do plural: “Precisamos de socorro!”. O pedido exclamado pelo sujeito lírico repercute a intranquilidade dele sugerindo sua “vontade de gritar, quando a indignação o assalta” (LINS, 1990, p. 21). A escrita do aluno da EJA é falante, em virtude de levar a oratura ao texto, de romper a escansão métrica de redondilhas maiores e as rimas oxítonas de Gonçalves Dias e de se colocar em cena com versos e rimas livres, sem as amarras de uma estrutura rígida. Há um reuso da Língua Portuguesa para a promoção de uma linguagem outra, uma interseção entre escrita e oralidade.

Por fim, concluindo o projeto no final do segundo semestre de 2018, a escola apresentou, na I Roda de Conversa Vozes da EJA, evento idealizado pela Divisão de Educação de Jovens e Adultos, as práticas pedagógicas relacionadas às tessituras carolinianas. Nesse encontro, sintetizamos o objetivo geral do projeto difundido na escola: a percepção dos alunos sobre o poder de sua voz através da leitura de *Diário de Bitita*. Ressaltamos que a EJA é composta por um público de eleitores, portanto, representam as indagações dos municípios e, tendo em vista que a escola deve contribuir com

a criticidade dos seus alunos, aproveitamos o momento para apresentar os poemas aos representantes da Secretaria Municipal de Educação, indicando os anseios evidenciados na escrita.

3 Considerações finais

Através do lirismo contido em *Diário de Bitita*, foi exposta, por meio de um projeto interdisciplinar guiado pela Secretaria de Educação Municipal de Belford Roxo e destinado à Educação de Jovens e Adultos, a criticidade do sujeito periférico capaz de falar sobre suas próprias problemáticas sem precisar que alguém o represente. No entanto, poderia o testemunho de Carolina Maria de Jesus cingir de fato a voz do indivíduo marginalizado? Spivak (2006) acredita ser um tanto complexo. Segundo a pesquisadora, quando um sujeito à margem tem voz, o ato de fala é intermediado pelo discurso hegemônico e reivindica algo em nome de outro. Ou seja, para autora, não se deve falar pelo indivíduo marginalizado, “mas trabalhar contra a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa ser ouvido” (SPIVAK, 2010, p. 14).

Concordamos com Spivak (2010) em parte, pois pressupomos que uma “escrita-entre”, intercultural (AZIBEIRO, 2012) e cosmopolita (SANTOS, 2007) é possível e os testemunhos de Carolina Maria de Jesus ilustram essa perspectiva. Conforme Said (1995, p. 411), “Não se pode pensar em uma identidade pura” enquanto a sociedade está em contato com outras culturas, mesmo com uma relação latente. Ao utilizar a escrita e a língua portuguesa, Carolina se apropria de formas de produção e difusão canônicas, mas as ressignifica, rompendo regras prescritivas de uma normativa tradicional.

A busca pela escrita e pela leitura é símbolo da aquisição de cultura que, como Canclini (1997) e Hall (1999) afirmam, é um dos elementos mais dinâmicos do novo milênio, sendo o campo cultural, segundo Barbero (1997), um campo estratégico de luta. Ortiz (2006, p. 175) defende, ainda, que a ideia de “processo de mundialização da cultura faz com que o conjunto de bens e de expressões simbólicas se desterritorializem, deixando de ser definidos a partir de suas raízes nacionais”, convergindo com o pensamento fronteiro de Azibeiro (2012).

Essa escrita dialógica orienta o aluno a alterar as práticas de dominação literária e social, reagindo contra o esquecimento de uma homogeneidade que impede de ver ou ler a diferença do outro (ACHUGAR,

2006). Ao lerem *Diário de Bitita*, testemunho de um composto por um representante de outros que se identificam entre si (SELIGMANN, 2013), os alunos dividiram as angústias de uma narrativa em volta do preconceito racial, da problematização da pobreza, dos jogos de poder, e redigiram seus pensamentos e escrituráveis.

Em suma, desejamos que este trabalho seja ferramenta para o compartilhamento de experiências e de saberes praticados pelos atores em cena na EJA. A insatisfação com o mundo ao redor provoca novas formas de pensar, sentir e agir, estimulando tentativas de mudanças. Como os escritos de Carolina, a insubmissão deve seguir, seja pela escrita de nossas investigações, seja pelos discursos de nossos alunos, seja em nossas práticas cotidianas de luta e resistência.

Referências

- ACHÚGAR, H. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ARROYO, M. G. Educação de jovens-adultos: um campo de direitos e de responsabilidade pública. In: SOARES, L.; GIOVANETTI, M. A. G. C.; GOMES, N. L. (orgs.). *Diálogos na educação de jovens e adultos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 19- 50.
- AZIBEIRO, N. E. Desconstrução de subalternidades e mudanças paradigmáticas. *Revista Pedagógica UNOCHAPECÓ*, ano 15, n. 28, v. 1, jan./jun. 2012.
- BAKHTIN, M. M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BALL, S.; MAGUIRE, J; BRAUN, A. *Como as escolas fazem as políticas: atuação em escolas secundárias*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2016.
- BARBERO, J. M. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- BAUMAN, Z. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BELFORD ROXO. *Documento Norteador - Integrando saberes através dos escritos de Carolina Maria de Jesus, em Diário de Bitita*. Rio Janeiro: Secretaria Municipal de Educação, Divisão de Educação de Jovens e Adultos, 2018.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-232.

BRASIL. *Lei nº 9394, de 1996*. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm>. Acesso em: 10 ago. 2021.

BRASIL. *Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil*. Rio de Janeiro: IPEA, 2000. Disponível em: <https://www.atlasbrasil.org.br/2013/pt/perfil_m/1852>. Acesso em: 10 ago. 2021.

BRASIL. *Parecer CEBnº 11/2000*. Diretrizes curriculares nacionais para a Educação de Jovens e Adultos. Brasília: Conselho Nacional de Educação, Câmara de Educação Básica, 2000.

BRASIL. *Resolução CEB nº 11/2000*. Diretrizes curriculares nacionais para a educação de jovens e adultos. Brasília: Conselho Nacional de Educação, Câmara de Educação Básica, 2000.

BRASIL. *Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003*. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.639.htm>. Acesso em 10 ago. 2021.

BRASIL. *Censo Escolar da Educação Básica 2015*. Brasília: INEP, 2015. Disponível em: <<https://www.gov.br/inep/pt-br/aceso-a-informacao/dados-abertos/microdados/censo-escolar>>. Acesso em 10 ago. 2021.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

EVARISTO, C. “Esse lugar também é nosso” [Entrevista concedida a Ana Paula Acauan]. *Revista PUCRS*, n. 191, jul./set. 2019. Disponível em: <<https://www.pucrs.br/revista/esse-lugar-tambem-e-nosso/>>. Acesso em: 11 abr. 2022.

FERRÉZ (org.). *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FREIRE, P. *Medo e Ousadia*. 10. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

- FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 72. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.
- GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.
- HALL, S. Contrasting perspectives: cultural studies in Latin América and the United States: a conversation with Néstor García Canclini. *Cultural Studies*, v. 1, n. 11, p. 78-88, 1997.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - IBGE. *Censo demográfico de Belford Roxo*. Rio de Janeiro: IBGE, 2021. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=330045>>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- JESUS, C. M. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- JESUS, C. M. *Quarto de despejo*. Rio de Janeiro: Editora Ática, 2014.
- LINS, R. L. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- LOPES, D. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Finatec, 2007.
- MEMMI, A. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- MIGNOLO, W. D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- MOREIRA, D. da S. Reconstruir-se em texto: práticas de arquivamento e resistência no Diário de Bitita, de Carolina Maria de Jesus. *Estação Literária*, v. 3, p. 64-73, 2009. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL>>. Acesso em: 19 jan. 2021.
- ORTIZ, R. *Mundialização: saberes e crenças*. São Paulo: Braziliense, 2006.
- PASSOS, J. C. dos. As desigualdades na escolarização da população negra e a Educação de Jovens e Adultos. *EJA EM DEBATE*, Florianópolis, v. 1, n. 1, nov. 2012.
- PENNA, J. C. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2013.
- QUIJANO, A. Coloniality of power and its institutions. In: SIMPÓSIO SOBRE A COLONIALIDADE DO PODER E SEUS ÂMBITOS SOCIAIS. *Anais...* Nova Iorque: Binghamton University, abr. 1999.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (org.). *A Colonialidade do Saber - Eurocentrismo e Ciências Sociais - Perspectivas Latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005.

RANCIÈRE, J. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995.

SAID, E. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras: 1995.

SANTOS, B. de S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos estudos CEBRAP*, n. 79, p. 71-94, nov. 2007. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>>. Acesso: 20 jan. 2021.

SANTOS, B. de S. *Epistemologies of the South: Justice against Epistemicide*. Boulder: Paradigm. 2014.

SCHWARZ, R. *A lata de lixo da História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SELIGMANN, M. *História, memória, literatura - O testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2013.

SILVA, A. L. da. Mito, razão, história e sociedade: interrelações nos universos socioculturais indígenas. In: GRUPIONI, L. D. B. (orgs.). *A temática indígena na escola*. Brasília: MEC; MARI; UNESCO, 1995. p. 317-335.

SILVA, G. do R. e KUROSAWA, Y. da S. A EJA como política afirmativa na escola em perspectiva às questões etnicorraciais. I Congresso Nacional de Programas Educativos para Jovens, Adultos e Idosos. *Revista Científica Interdisciplinar*, n. 4, v. 2, art. 36, out./dez. 2015.

SILVA, L. R. de M. Belford Roxo: razões para a queda da criminalidade. *Âmbito Jurídico*, Rio Grande, VI, n. 13, 2003.

SILVA, T. B. Integrando saberes através dos escritos de Carolina Maria de Jesus em *Diário de Bitita* – Uma proposta interdisciplinar para alunos e professores da EJA da Rede Municipal de Belford Roxo. In: ANPAE; ANFOPE. *Anais do XI Seminário Regional da ANPAE Sudeste; XI Encontro Regional SUDESTE da ANFOPE; XIV Encontro Estadual da ANFOPE RJ; VII Seminário Estadual da ANPAE-RJ. “Política, gestão e formação de professores: (contra)reformas e resistências.”* Niterói: UFF, 2018. p. 203-208. Disponível em: <<https://www.anfope.org.br/publicacoes/>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

SPIVAK, G. *Conversations with Gayatri Chakravorty Spivak*. Londres, Nova York, Calcutta: Seagull Books, 2006.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TOURAINÉ, A. *O que é democracia?* Petrópolis: Vozes, 1996.

UFRJ. “Como Anda o Rio de Janeiro”. *Observatório das Metrôpoles*, 2010. Disponível em <https://www.observatoriodasmetropoles.ufrj.br/como_anda/como_anda_RM_riodejaneiro.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2021.



“A língua também é um lugar de luta”: repertórios carolíneos para a contemporaneidade

“Language is Also a Place of Struggle”: Carolina Maria de Jesus’s Repertoires for the Present

Rosimeire Barboza da Silva

Universidade de Coimbra (CES/UC), Coimbra/ Portugal

rosebs@ces.uc.pt

<http://orcid.org/0000-0002-6409-0442>

Lennita Oliveira Ruggi

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná/ Brasil

lennita@ufpr.br

<http://orcid.org/0000-0002-4616-0865>

Resumo: Propomos neste texto uma leitura decolonial feminista da obra de Carolina Maria de Jesus, enfatizando a forma peculiar que a autora encontrou para dar vazão à sua luta pessoal por reconhecimento, ao mesmo tempo em que formulava críticas a respeito da estrutura política e econômica, das desigualdades sociais e do racismo estruturante da sociedade brasileira. Os insights teóricos fornecidos por feministas marxistas, negras e decoloniais nos ajudam a apresentar repertórios de resistência da mulher racializada e empobrecida que resistiu como pôde às sucessivas investidas de desumanização: desde as tentativas de disciplinarização contra seu corpo negro, por meio do trabalho servil na infância, adolescência e início da idade adulta, até os lugares que queriam lhe impingir após o reconhecimento literário e ascensão social. Carolina resistiu ativa e corajosamente às imposições racistas, classistas e sexistas. Sua obra segue alimentando as lutas e renovando a esperança de comunidades epistêmicas ao redor do mundo.

Palavras-chave: Carolina Maria de Jesus; repertórios de resistência; desumanização; feminismos decoloniais; literatura negra.

Abstract: This paper offers a feminist decolonial reading of the work of Carolina Maria de Jesus. It examines her struggle for recognition through her work and her mode of critique of the forms of social inequality, structural racism, economic exploitation, and political oppression found within Brazilian society. Theoretical insights provided by Marxist, Black and Decolonial feminists help us to identify the repertoires of resistance deployed by this racialized and impoverished woman to fight successive onslaughts of dehumanization.

We examine her struggle against attempts to discipline her black body, the servile work she performed during childhood, adolescence and early adulthood, and her relegation to a subordinate role even after her literary recognition and social ascension. In doing so, Carolina actively and courageously defied racist, classist and sexist impositions. Her work continues to inspire the struggles and renews the hope of epistemic communities worldwide.

Keywords: Carolina Maria de Jesus; repertoires of resistance; dehumanization; decolonial feminisms; black literature.

Se me perguntarem o que mais me incomoda no epidêmico e sistemático racismo direi que é o olhar que depositam sobre nós a proferir as mesmas mudas perguntas: “Como ousas? O que você está fazendo aqui? Você não sabe que aqui não é o seu lugar?”. Sem flagrante aparente mas intimidadora essa pergunta é feita com o olhar e não deixa dúvidas. Portanto, herdeira da coragem dessa mulher que no ano que nasci foi descoberta por escrever o seu olhar nos papéis que catava e os quais reciclava em cadernos, venho exaltar o seu escrito. Citei trechos de sua safra genial. Faça. Lâmina. Soco na boca do estômago: “Quem inventou a fome, são os que comem”. [...] Que vergonha. Mas sua voz não morreu. Está viva e grita aqui.

(LUCINDA, 2017)

Ao que indicam os principais registros existentes sobre sua história, Carolina Maria de Jesus nasceu na cidade brasileira de Sacramento, interior do estado de Minas Gerais, em 1914. Contudo, como até a idade adulta Jesus não tinha sido registrada pelos órgãos oficiais, essa data nunca pôde ser confirmada (FERNANDEZ, 2015). Mulher e migrante, viajou por várias cidades do sudeste brasileiro até fixar residência em São Paulo na década de 1940. Nessa época, a cidade vivia o *boom* da industrialização e muitas pessoas buscavam na incipiente metrópole um lugar para viver. Foi impulsionada por esse projeto que Jesus sobreviveu na cidade grande. Enfrentando situações extremas de empobrecimento e discriminação, Jesus aprendeu a fazer da observação de si e de quem a circundava matéria-prima para a realização de seu sonho: tornar-se uma grande escritora, uma poeta com reconhecimento internacional.

Se os sonhos não correram na velocidade ansiada pela escritora, a projeção nacional e internacional que sua obra alcançou entre os anos de 1960 e 1961 não deixam dúvidas a respeito do impacto, da força e da subversão da linguagem que a autora soube produzir em suas narrativas. *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), seu primeiro livro publicado, teve um apelo editorial tão estrondoso que os números obtidos no ano de lançamento continuam a surpreender: 90.000 exemplares vendidos no Brasil e traduções para 14 idiomas. Com 10 edições brasileiras e mais de um milhão de exemplares circulando em todo o mundo, é um dos livros brasileiros mais lidos no exterior.

Além do livro com o qual adquiriu notoriedade internacional, Jesus escreveu outros dois diários – *Casa de alvenaria: diário de uma ex-Favelada* (1961) e *Diário de Bitita* (1986) –, o romance *Pedaços da fome* (1963) e *Provérbios* (1965). Publicações póstumas incluem o livro de poesias *Antologia pessoal* (1996) e *Meu estranho diário* (1996), que reúne passagens dos diários de Jesus desde antes de seu lançamento como escritora, em 1960, até às reflexões sobre o seu isolamento no final da vida.

Paradoxalmente, o sucesso e a incansável produção da escritora não foram suficientes para a sua manutenção no rol de “escritores/as reconhecidos/as” e, pouco depois da fulgurante estreia, Jesus retornou ao anonimato, tendo de bancar com seus próprios recursos as publicações de *Pedaços da fome* e *Provérbios*. A obra ampla e diversificada, que conta com estilos literários tão distintos como provérbios, romances, autobiografia, memorialismo, contos e poesias, é só parte de um espólio literário de mais de 4.000 páginas escritas e ainda não publicadas (ARRUDA, 2015; BARCELLOS, 2014; FERNANDEZ, 2015). Em 1977, tendo alcançado a posição de grande escritora brasileira para depois ser desdenhada, Carolina Maria de Jesus faleceu isolada e empobrecida em um sítio em Parelheiros, na periferia de São Paulo.

São diversas as pessoas que narram o encontro transformador e gratificante que a obra de Carolina Maria de Jesus lhes proporcionou (FERNANDEZ, 2015; GUIMARÃES, 2014; MEIHY, 1996). As descrições, que com frequência cumprem as vezes de introdução a estudos sobre sua obra, assumem diferentes formas, mas cada uma delas carrega o que poderíamos chamar de potência transformadora. Em uma das entrevistas em que descreve o encontro com a obra multifacetada de Jesus, Conceição Evaristo expõe o caráter formativo que o livro *Quarto de despejo* desempenhou

não só para ela, mas para outras pessoas de sua família, inclusive um tio que acabara de ser alfabetizado na idade adulta: “Enquanto a classe média branca via no livro uma definição da vida na favela, eu e minha família nos víamos descritos ali” (TVE RS, 2015). De acordo com Conceição, essa autopercepção foi revolucionária, pois possibilitou a identificação não só com as personagens da narrativa, mas com a autoria: a escrita carolínea representa a subversão entre o mundo em que somos narradas e o mundo no qual nos narramos. Com Jesus, “os infaustos dos quartos de despejo da humanidade” atingiam a autoria.

A vasta produção da escritora de *Quarto de despejo* vem sendo paulatinamente reavivada. Uma das primeiras iniciativas foi realizada por representantes da literatura periférica no início dos anos 1990. Esse movimento sociocultural, presente em várias periferias das metrópoles brasileiras, tem defendido o direito à literatura e à autoria para além do ideal burguês da Ilustração (SILVA, 2011), como estratégia de resistência e “revide” aos desmandos estatais. Muitas pessoas alfabetizadas na idade adulta se inspiraram na escritora enegrecida e empobrecida que nunca desistiu de escrever. Nessa gradual revitalização da literatura de Carolina Maria de Jesus nos anos 90, a questão da autoria teve lugar proeminente, como horizonte de atuação e produção cultural fora dos circuitos hegemônicos.

Já na década de 2000, com a reconfiguração política e econômica, incluindo políticas de acesso à educação superior (como as cotas raciais em universidades públicas), um novo público passou a reivindicar a linhagem carolínea: jovens mulheres negras que apresentavam os livros de Jesus por meio de saraus, encenações de trechos de sua vida, elaboração e publicação de manifestos ou fanzines e de peças audiovisuais como documentários. Esse interesse, liderado pelas jovens negras que ascendiam aos espaços universitários e se tornavam presença constante nas redes sociais, teve efeito: o ano do centenário do nascimento de Carolina Maria de Jesus, 2014, foi marcado por uma série de eventos, exposições e debates em todo o país¹.

¹ A pletera de homenagens organizadas Brasil afora em 2014 ainda não foi mapeada. Escolas de educação básica, centros culturais, museus, editoras e universidades promoveram diversos eventos ao longo do ano. Um dos exemplos da diversidade e dos esforços de revitalização da obra carolínea no centenário da escritora é o livro *Onde estaes felicidade?* (FERNANDEZ; DINHA, 2014) publicado em 2014, que conta com dois contos inéditos de Carolina e artigos de pesquisadoras de sua obra.

Uma das nossas célebres escritoras esquecidas voltava com força para disputar as narrativas a respeito dos projetos políticos para o Brasil. Após o centenário de seu nascimento, seus livros passaram a encontrar eco em públicos cada vez mais amplos e sua escrita direta, honesta, contundente e poética passou a compor o repertório político de jovens feministas, sobretudo aquelas do movimento de mulheres negras no Brasil, que identificam em Jesus uma precursora e referência.

De fato, como argumenta Silvia Riveira Cusicanqui (2015), uma das tarefas de projetos decolonizadores é “reinventar a história” através da revitalização consciente e política de narrativas passadas que ofereçam visões críticas de sociedade. Tais repertórios contestadores, frequentemente contrapostos à cultura letrada hegemônica, ajudam a desmarcar as diferentes facetas do colonialismo contemporâneo. Elas proporcionam um senso renovado de passado, que, por sua vez, possibilita a visualização de futuros menos indigestos. A palpitante e frutífera circulação de Jesus nos últimos anos parece indicar que ela oferece solo fértil para os projetos alternativos de Brasil.

A obra de Jesus é generosa. Ela nos presenteia com suas dúvidas e questões, narra seu percurso de observação do mundo para construir conhecimento e elaborar uma versão própria de entendimento que se contrapõe aos preconceitos e às violências epistêmicas a que foi submetida. Sua capacidade descritiva, a visceralidade de seus escritos e o volume do seu espólio literário deixam entrever campos de estudos promissores, ainda não esmiuçados.

Propomos neste texto uma leitura decolonial feminista da obra carolínea, enfatizando a forma peculiar que a autora encontrou para dar vazão à sua luta pessoal por reconhecimento, ao mesmo tempo que formulava críticas a respeito da estrutura política e econômica, das desigualdades sociais e do racismo estruturante da sociedade brasileira. Algumas pesquisas identificam as reflexões da escritora como uma “memória do ressentimento” (ANDRADE, 2013, p. 1), ao colocar em evidência as contradições a respeito da ascensão social que protagonizou. Consideramos, todavia, que uma perspectiva feminista e decolonial pode abrir um renovado panorama de análise, ao confrontar Jesus, seus escritos, sua trajetória e as configurações sociais do presente, onde cada vez mais seu trabalho ocupa um espaço privilegiado de reflexão. O nosso envolvimento com a obra carolínea assenta-se na compreensão de que a língua escrita e falada é atravessada por lutas intimamente relacionadas às hierarquias de poder (ANZALDÚA, 1987; MORRISON, 1993; RICH, 1983).

1 Experiência corporal como lugar de luta

Os bons eu enalteço, os maus eu critico.
Devo reservar as palavras suaves para
os operários, para os mendigos, que são
escravos da miséria².

(JESUS, 2007, p. 54)

Jesus logrou descrever comunidades, suas dinâmicas, instituições, desejos, anseios ou, como ela dizia, “as agruras dessa gente infausta” (JESUS, 2007, p. 54), sobretudo de quem sobrevivia nas favelas – o “quarto de despejo da humanidade”. Logo após o sucesso do primeiro livro, ela ampliou seu olhar incorporando às suas observações e descrições as dinâmicas da gente da “sala de visita”, composta por pessoas de classe social privilegiada com as quais passou a conviver. Os escritos publicados retrataram personagens e situações de sua infância, adolescência e entrada na vida adulta, que transitavam entre o Brasil pós-colonial e a industrialização capitalista da primeira metade do século XX.

Assim, ela organizou sua experiência sensorial em um marco capaz de sintetizar a trajetória coletiva de boa parte da população empobrecida do país com lirismo e doses igualmente mobilizadoras de desilusão e esperança. Sua voz autoral extremamente vigorosa se alinhou às questões históricas mais candentes da grande metrópole: o aumento do custo de vida, a especulação imobiliária incipiente e um urbanismo predador que relegava literalmente às margens boa parte da população trabalhadora.

Em um texto onde afirma que “a língua também é um lugar de luta”, bell hooks (1989, p. 59) reflete a respeito do *locus de enunciação*. Ela indica que falar a partir de uma voz radical direcionada à classe dominante muitas vezes formata e direciona nossos discursos. Em contrapartida, ela reivindica a escrita como uma estratégia de autorrecuperação por meio da contestação das tentativas de direcionamento de nossas palavras:

² Nos últimos anos, há certo consenso em estudos literários sobre as citações manterem os registros originais da autora mesmo que tais registros não correspondam à norma padrão da língua portuguesa. Nossa opção é por seguir tal consenso, por considerar que a manutenção da escrita original ajuda a ampliar a compreensão da obra tendo em vista a preocupação que a própria autora demonstrou com a escolha e sonoridade das palavras.

A dominação e a colonização tentam destruir nossa capacidade de conhecer a nós mesmas, de saber quem somos. Nós nos opomos a essa violação, essa desumanização, quando buscamos a autorecuperação, quando trabalhamos para reunir os fragmentos do ser, para recuperar nossa história. Esse processo de autorecuperação permite que vejamos a nós mesmas como se pela primeira vez, pois nosso campo de visão não é mais conformado e determinado apenas pela condição de dominação. (HOOKS, 1989, p. 31, tradução nossa)³

A reflexão da autora estadunidense é particularmente interessante para pensarmos como, durante toda a trajetória de Carolina Maria de Jesus, a resistência à vitimização e à desumanização foram possíveis por meio da escrita, da produção literária que a consagrou, mas que também a confrontou com discriminações interseccionais. Se a ascensão social de Jesus acenou com novas possibilidades, as tentativas de cerceamento e direcionamento de seu discurso foram incessantes e inúmeras as formas de injustiça epistêmica⁴.

Tanto Jesus quanto seus críticos – de ontem e hoje – submeteram a um escrutínio incansável os múltiplos pertencimentos da mulher racializada e empobrecida que, em dado momento, subverteu a lógica exclusivista do mercado literário e passou a escolher os lugares onde queria estar. A avaliação da sua obra frente ao cânone literário brasileiro, seu desejo de dedicar-se à poesia clássica, suas críticas à sala de visita, sua participação em eventos de elite, o não envolvimento com movimentos sociais negros ou mesmo o bairro de classe média alta onde optou por viver parte de sua vida foram sempre destacados como indícios do incômodo que a presença de Jesus causou.

³ No original: “Domination and colonization attempt to destroy our capacity to know the self, to know who we are. We oppose this violation, this dehumanization, when we seek self-recovery, when we work to reunite fragments of being, to recover our history. This process of self-recovery enable us to see ourselves as if for the first time, for our field of vision is no longer shaped and determined solely by the condition of domination.”

⁴ Sobre injustiça testimonial: “Injustiça testimonial acontece quando uma pessoa que fala recebe menos credibilidade do que merece (sofrendo um deficit de credibilidade) por conta de um preconceito identitário por parte de quem escuta. Então, por exemplo, é menos provável que uma mulher seja presumida como credível por conta de preconceito de gênero por parte de quem escuta” (GRASSWICK, 2013, tradução nossa). No original: “Testimonial injustice occurs when a speaker is given less credibility than deserved (suffering a credibility deficit) because of an identity prejudice held by the hearer. So for example, a woman might be less likely to be believed because of a prejudice on the part of the hearer regarding her gender”.

A produção do seu primeiro livro foi marcada por diversas polêmicas e, não raras vezes, a autenticidade da autoria foi questionada. Isso porque a editoração ficou a cargo de Audálio Dantas, um jornalista que desde 1958 vinha publicando trechos do *Diário de uma Favelada* em jornais e revistas (PERPÉTUA, 2013). De acordo Dantas (1961, 2007), a edição manteve integralmente o estilo da autora, suprimiu repetições e, muitas vezes, optou por “corrigir” palavras⁵. Críticos literários condenaram com virulência a suposta “prosa pobre” da escritora e colocaram continuamente em suspeição a autenticidade de sua obra. Sem dúvida, um dos mais impiedosos ataques foi escrito por Wilson Martins (1993), em que o autor acusa Carolina Maria de Jesus de ser uma invenção do jornalista e editor Audálio Dantas⁶.

Muitas vezes as desqualificações pelas quais Carolina passou estiveram relacionadas à presumida “ingenuidade” da escritora frente à “experiência em primeira-mão” e uma suposta “inabilidade” em descolar-se da experiência imediata para ascender à representação. Para essas críticas, Carolina teria sido capaz de “apenas” reproduzir a experiência cotidiana em seus escritos, sobretudo os diários da década de 60, uma vez que sua literatura perturbava os limites do que é reconhecido como cânone literário.

Em dado momento, a própria Carolina, que queria ver publicados seus poemas e romances e que julgava o diário como a parte de sua produção menos interessante, escreveu: “[...] não gosto do diário. Eu não sei o que é que eles acham no meu diário” (JESUS, 1961, p. 28). Conforme podemos acompanhar por suas reflexões em *Casa de alvenaria*, Carolina deveria ser a materialização de um produto editorial rentável com prazo de validade controlado pelo mercado e produção fiscalizada. O próprio Dantas pontuou na apresentação do livro *Casa de alvenaria*:

Agora você está na sala de visitas e continua a contribuir com esse novo livro, com o qual pode dar por encerrada a sua missão. Conserve aquela humildade, ou melhor, recupere aquela humildade, que você perdeu um pouco – não por sua culpa – no deslumbramento das luzes da cidade. Guarde aquelas “poesias” aqueles “contos” e aqueles “romances” que você escreveu. A verdade que você gritou é muito forte, mais forte do que você imagina. (DANTAS, 1961)

⁵ Embora tímido, existe na atualidade um bem-vindo esforço de cotejamento dos escritos originais de Carolina com as obras publicadas, buscando tanto compreender a dimensão que o processo de editoração tomou quanto revitalizar trechos suprimidos.

⁶ O artigo de Martins foi respondido por Dantas no Jornal do Brasil em 11 de dezembro 1993.

Com o conselho de guardar a produção literária deslegitimada pelo uso de aspas, Dantas encerrava sua relação comercial com Jesus. Incorporado nesse conselho há uma orientação a respeito do futuro da autora que sublinha o prazo de expiração que, para o mercado editorial, representava sua presença. Além disso, o editor também julgou conveniente chamar a atenção da autora para seu comportamento, pedindo-lhe que recuperasse “aquela humildade”. Em outras passagens do mesmo texto, Dantas afirma que o novo diário, em que Jesus narra suas vivências na sala de visitas, é um “retrato com distorções” de uma “desintegrada social”.

A escritora não admitiu, todavia, as posições que lhe eram impostas, de formas mais ou menos explícitas, reagindo como podia: “Não tenho força física, mas as minhas palavras ferem mais do que espada. E as feridas são incicatrizáveis” (JESUS, 2007, p. 43), escreveu. Como têm argumentado feministas ao longo das últimas décadas, “[...] a experiência vivida não é apenas uma experiência de desempoderamento mas também uma experiência de poder enquanto resistência à vitimização” (HOOKS, 1990, p. 88, tradução nossa). Como ocorre com certa frequência com o trabalho de mulheres subalternizadas, a resistência e o rechaço incisivo à vitimização expressados no trabalho de Jesus foram pontuados por julgamentos sobre o “lugar” ocupado pela autora, seja metafórica ou concretamente.

O desejo que Jesus manifestou de ser uma “grande e reconhecida escritora” frequentemente esbarrou nos juízos moralizantes, não apenas a respeito do conteúdo e forma de suas obras, mas sobretudo sobre sua personalidade. Arrogante, rancorosa, agressiva, indisciplinada, geniosa e contraditória foram alguns dos adjetivos utilizados para desqualificá-la ao longo de sua vida. Em diversas passagens de *Casa de alvenaria*, a escritora refletiu sobre essas posições, exprimindo a dor que tais rótulos lhe causavam: “Será que preconceito existe até na literatura? O negro não tem direito de pronunciar o clássico?” (JESUS, 1961, p. 64), escreveu em 20 de outubro de 1960, dois meses após o lançamento de *Quarto de despejo*, quando foi acusada de “pernóstica” por um de seus críticos. Em outros livros, como *Provérbios*, afirmou: “Os tipos que quer nos conservar submisso atrofia o nosso ideal” (JESUS, 1965, p. 42) e “Não devemos perder a força moral, porque a opinião pública é um arco de púa” (JESUS, 1965, p. 34).

Não dando ouvidos aos conselhos do seu editor, Jesus resolveu bancar com seus próprios recursos a publicação de dois livros posteriores, recusando-se a “guardá-los”. Seu ideal, como assegurava, era ser “poeta” e,

mesmo sem apoio, perseguiu-o até os últimos dias de sua vida, oferecendo a pesquisadores e jornalistas que a procuravam no sítio em Palheiros cadernos manuscritos para publicação. Exemplo disso é *Diário de Bitita* (1986), livro publicado inicialmente na França, e *Antologia Poética* (1996), ambos póstumos, que só circularam devido à determinação de Jesus, sua resistência aos direcionamentos e *lugares* que lhe eram impostos e ao caminho de autoconhecimento, que a escrita de si lhe possibilitou.

Até a publicação do primeiro livro, Jesus correspondia aos estereótipos de pessoa “humilde”. O sucesso inédito de sua literatura, entretanto, colaborou para lançar por terra o *lugar de submissão* que, nas expectativas da rígida sociedade de classes brasileira e suas hierarquias raciais, já lhe estava reservado. Ao invés de mimetizar a imagem da escritora pobre, eternamente grata e devedora de seus “descobridores”, editores e mecenas, Jesus impôs sua vontade e sua “personalidade forte”, não se dobrando às ordens e orientações que chegavam em profusão: comprou roupas caras, foi a restaurantes estrelados e contratou uma empregada doméstica branca, com a justificativa de que agora era a patroa, após ter sido humilhada toda a vida por patroas brancas. Em momentos políticos cruciais assumiu posições consideradas em desacordo com sua trajetória, defendendo a ditadura militar e políticos de direita, detratando nordestinos e a própria população negra, da qual fazia parte (MEIHY, 2015). A despeito de opções conservadoras, ela ocupava os lugares que considerava adequados, contrariando conselhos de homens brancos e poderosos.

Essa “ousadia” da mulher negra que não reconhece o lugar de submissão ou de gratidão eterna e se coloca como protagonista e merecedora dos espaços que ocupa ainda hoje é vista na sociedade brasileira como subversão. Em um país assolado por séculos de colonialismo, onde mulheres historicamente foram vulnerabilizadas e subalternizadas, Jesus correspondia ao inverso do *script* e sacudia a um só tempo variadas estruturas responsáveis pelas desigualdades de classe, raça e gênero. Esse tipo de subversão não é feito sem consequências dolorosas, e Jesus estava consciente disso. Em uma das passagens de *Casa de alvenaria*, ela demonstra preocupação sobre escrever a respeito da elite paulistana:

Não estou tranquila com a ideia de escrever o meu diário da vida atual. Escrever contra os ricos. Eles são poderosos e podem destruir-me. Há os que pedem dinheiro e suplicam para não mencioná-los. [...] Estes dias

eu não estou escrevendo. Estou pensando, pensando, pensando. Quando escrevi contra os favelados fui apedrejada. (JESUS, 1961, p. 83)

A consciência aguda da ambiguidade que a ascensão social representava esteve presente em várias passagens dos diários de Jesus. *Casa de alvenaria* encerrava o risco de ser escrito contra quem detinha o poder político e econômico no país. Não é gratuito que o conceito de *lugar* adquira centralidade na trajetória de Carolina: lugar de existência, de moradia, de escrita, de reflexão e de luta foram temas que mobilizaram críticos, estudiosos e a própria escritora. No imaginário racista brasileiro, consolidado através de séculos de escravidão, há uma frase que ainda hoje frequenta espaços considerados privilegiados. Dizer que alguém “não conhece o seu lugar” significa afirmar que a pessoa ignora deliberadamente as estruturas tácitas que mantêm as hierarquias racistas e aristocráticas como uma herança colonial intacta. Uma pessoa que “não conhece o seu lugar” ou que “não se enxerga” é alguém que não se dobra frente ao racismo desumanizador e cordial brasileiro.

Sem dúvida, parte do ânimo da revitalização atual da literatura carolineana pelos movimentos de mulheres negras reside no fato de Jesus nunca “ter conhecido o seu lugar”. Mais do que isso: ela denunciou por meio de suas escolhas a condescendência dissimulada com a qual sua presença era recebida em diversos círculos da elite paulistana, sejam de intelectuais a políticos, sejam de movimentos progressistas. Após participar de um jantar de elite, escreveu: “Tenho a impressão de estar vivendo num mundo de joias falsas” (JESUS, 1961, p. 81). Jesus se insurgia contra a arrogância das expectativas conservadoras de que a miséria seja sempre miséria, desumanizada, exotizada, objetificada e, sobretudo, destituída do desejo de ocupar o *lugar de sujeito pensante*. Entretanto, resistiu à objetificação, uma vez mais registrando em seu diário: “[E]u pensava: elas são filantropicas nas palavras. São falastronas. Papagaios noturnos. Quando avistam-me é que recordam que há favelas no Brasil” (JESUS, 1961, p. 97).

2 Bruxa escritora: resistência ao lugar de servidão

À uma hora da tarde nos recolheram e o sargento foi interrogar-me:
 - Então você anda dizendo que eu sou um farrapo?
 Compreendi: “Ah, foi o Li quem contou”.

- Eu disse para o Li que a enfermidade me transforma em um farrapo humano. E me considero inferior aos outros. Não gosto quando me dizem: “Feridenta!”. Eu não tenho culpa de estar doente. Quando eu sarar quero trabalhar.

- Você anda lendo o livro de São Cipriano. Pretende botar feitiço em quem?

- Eu não creio no feitiço e não tenho o livro de São Cipriano.

- Eu tenho.

E deu-me o livro para olhá-lo e folheá-lo. Eu gostava imensamente de livros, e peguei o livro com carinho e cuidado, como se estivesse pegando uma criança recém-nascida. Mas estava nervosa para ler.

- Dizem que a senhora sai à noite e fica vagando pela cidade.

Minha mãe disse:

- Ela não sai à noite.

- Cala a boca, vagabunda.

Voltamos para a cela.

O sargento mandou um soldado preto nos espancar. Ele nos espancava com um cassetete de borracha. Minha mãe queria proteger-me, colocou o braço na minha frente, recebendo as pancadas. O braço quebrou, ela desmaiou, eu fui ampará-la, o soldado continuou espancando-me. Cinco dias presas e sem comer. (JESUS, 1986, p. 180)

Em *Diário de Bitita* (1986), Jesus narra suas memórias de infância, o racismo da sociedade brasileira no início do século XX, a exploração a que teve de se submeter até a idade adulta em um sem-fim de trabalhos precários que acabaram por a levar à São Paulo. O capítulo que contém a passagem acima recebe o nome sugestivo de “Cultura” e relata um episódio doloroso envolvendo a prisão e tortura perpetrados contra Jesus e sua mãe, após a escritora ter sido injustamente acusada de feitiçaria e de ter xingado o delegado da cidade de “farrapo humano”. A acusação se ancora parcialmente no pânico contra uma enciclopédia de práticas mágicas, o Livro de São Cipriano.

Diário de Bitita foi editado na França em 1982, tendo sido oferecido a duas jornalistas francesas pela própria Jesus, dias antes de morrer. O livro é uma espécie de monomito, uma jornada da heroína em busca de si mesma, orientando quem já conhece *Quarto de despejo* e *Casa de alvenaria* a identificar a genealogia e os pertencimentos que fazem de Carolina quem ela é. Com uma estrutura diferente dos dois diários editados na década de 1960, *Diário de Bitita* foi considerado como uma autoficcionalização, uma

espécie de biografismo, onde a autora expõe histórias de escritas e não histórias de vida (FERNANDEZ, 2015).

A opção de Jesus de dedicar um conto à sua primeira prisão intitulado “Cultura” e que gira em torno do temido livro de São Cipriano não deixa de ser intrigante e emblemático. Ao invés de sublinhar a desproporcionalidade da pena e dos castigos corporais infligidos a ela e sua mãe, a autora prefere enfatizar o obscurantismo das práticas punitivistas e a suposta ignorância de seus algozes, colocando como protagonista da ação um livro considerado proibido, ameaçador e perigoso.

Eu sentava no sol para ler. As pessoas que passavam, olhavam o dicionário e diziam:

- Que livro grosso! Deve ser o livro de São Cipriano.

Era o único livro que os incipientes sabiam que existia e existe. Começaram a propalar que eu tinha um livro de São Cipriano e comentavam:

- Então ela está estudando para ser feiticeira, para atrapalhar a nossa vida. O feiticeiro reza, e não vem chuva; o feiticeiro reza e vem a geada.

Quando a minha mãe soube, avisou-me:

- É melhor você parar de ler estes livros, já estão falando que é livro de São Cipriano, que você é feiticeira.

Eu dei uma risada estentórea. As pessoas que ficam esclarecidas e prudentes sabem conduzir-se na vida. (JESUS, 1986, p. 177-178)

A violência sofrida por Jesus e sua mãe tem um objetivo explícito: a disciplinarização para o trabalho. Como está se recuperando de uma enfermidade que já leva mais tempo do que o esperado, o Estado não tarda em puni-las, e ela e a mãe são levadas presas arbitrariamente, sem que seja possível pronunciar nenhuma palavra em sua própria defesa. Todos os argumentos giram em torno dos eventos que mantêm Jesus fora da servidão, com suas pernas que não saram. A acusação parece à autora um argumento frágil, mas é repetida exaustivamente. Na verdade, a única ação de Carolina, antes de ser presa, é rir e tranquilizar a mãe, assegurando que as histórias que a relacionam à feitiçaria são meras especulações, pois ela é uma pessoa “esclarecida e prudente”, que já sabe se conduzir na vida. Não há nenhum problema em ler sentada à porta, como ela explicita, como também não há nenhum problema com as explicações animistas sobre o mundo e a vida.

Ao não rechaçar explicitamente o rótulo de feiticeira, a autora também evidencia uma outra genealogia bem conhecida pelas mulheres empobrecidas e racializadas durante séculos: a relação entre a caça às bruxas, desde os séculos XVI e XVII na Europa e nas Américas, e o trabalho reprodutivo, onde a máxima violência e intervenção estatal não deixaram dúvidas sobre o caráter construído dos papéis sexuais na sociedade capitalista.

Para a feminista marxista Silvia Federici (2004)⁷, que estudou os aspectos da acumulação originária⁸ a partir da caça às bruxas, mulheres reconhecidas como hereges, curandeiras, esposas desobedientes, aquelas que preferiam viver só e as mulheres *obeah*, que envenenavam a comida do patrão, representam a “encarnação de um mundo de sujeitos femininos que o capitalismo precisou destruir” (FEDERICI, 2017, p. 24). Carolina Maria de Jesus foi uma representante dessa linhagem: chefe de família, vivendo só e realizando seus “caprichos”. Sua trajetória é da escritora-bruxa que resiste à servidão e aos aspectos mais alienantes da reprodução da força-trabalho por meio da escrita de si e dos outros.

Federici nos propõe compreendermos a servidão como relação de classe, por meio do conceito de acumulação originária desde um ponto de vista feminista, em que a história das mulheres relê e complexifica a teoria marxista. Para a autora, a proporção do tempo de trabalho para si *versus* o tempo de trabalho servil para o senhor foi determinado pela parcela de terra que os servos podiam utilizar para manter a si mesmos e seus filhos. Nesse sentido, o uso, a posse, o direito a deixar a parcela como herança a seus descendentes representavam um limite à autoridade ilimitada do amo. Entretanto, é apenas com o advento das políticas de cercamento e expropriação que o excedente passa a ser obtido por meio de uma coerção econômica e uma nova onda de acumulação originária se estabelece. Embora com diferenças históricas pronunciadas, no Brasil recém-aberto ao trabalho “livre” pós-abolição, Jesus

⁷ Trabalhamos com a edição em espanhol (2004), mas recorreremos à edição brasileira traduzida pelo coletivo Sycorax (2017) para as citações.

⁸ De acordo com o conceito marxiano de “acumulação primitiva”: i) o capitalismo não teria se desenvolvido sem a concentração prévia de capital e trabalho, e ii) a separação dos trabalhadores dos meios de produção é a fonte da riqueza capitalista. Dessa forma, Federici considera que *acumulação primitiva* é “um conceito útil, já que conecta a ‘reação feudal’ com o desenvolvimento de uma economia capitalista e identifica as condições históricas e lógicas para o desenvolvimento do sistema capitalista” (FEDERICI, 2004, p. 79).

narra a insistente recusa dos patrões de que agricultores cultivassem terras para sua subsistência dentro das fazendas, obrigando a contração de dívidas em armazéns geridos por esses mesmos patrões.

A política de cercamento na Europa do século XV foi imposta após uma acirrada e incansável resistência por parte de servos expulsos de suas parcelas. Para alcançar o cercamento, os Estados tiveram de lançar mão de estratégias como uma política sexual fragmentadora em que a violação de mulheres pobres com consentimento estatal tinha a intenção de enfraquecer a solidariedade de classe e conter as revoltas populares no século XV, preparando o terreno para a posterior caça às bruxas dos séculos XVI e XVII (FEDERICI, 2004, p. 79). É analisando essas tecnologias de governo da transição ao capitalismo que Federici articula a tese central de seu trabalho: embora Marx reconheça a América e a África como fatores fundamentais para a acumulação originária, seus escritos não fazem nenhuma menção às profundas transformações que o capitalismo introduziu na reprodução da força trabalho e na posição social das mulheres. Para a autora:

A acumulação primitiva não foi, então, simplesmente uma acumulação e uma concentração de trabalhadores exploráveis e de capital. *Foi também uma acumulação de diferenças e divisões dentro da classe trabalhadora*, em que as hierarquias construídas sobre o gênero, assim como sobre a “raça” e a idade, se tornaram constitutivas da dominação de classe e da formação do proletariado moderno. [...] Não podemos, portanto, identificar acumulação capitalista com libertação de trabalhador, mulher ou homem, como muitos marxistas (entre outros) têm feito, ou ver a chegada do capitalismo como um momento de progresso histórico. Pelo contrário, o capitalismo criou formas de escravidão mais brutais e mais traiçoeiras, na medida em que implantou no corpo do proletariado divisões profundas que servem para intensificar e para ocultar a exploração. É em grande medida por causa dessas imposições — especialmente a divisão entre homens e mulheres — que a acumulação capitalista continua devastando a vida em todos os cantos do planeta. (FEDERICI, 2017, p. 119, grifos da autora)

A acumulação de diferenças e divisões dentro da classe trabalhadora, o corpo como construção científica e biológica que serve para ocultar e intensificar a exploração, a defesa do cercamento e a expropriação de terras são faces da acumulação originária na Europa, apontadas por Federici

(2014) como precursoras também das primeiras instituições de assistência e controle social. As *workhouses*, casas de trabalhos forçados para “mendigos” e “vagabundos” na Inglaterra, tal como as fundadas no Brasil, serviram como eficientes dispositivos de controle e disciplinarização nesse contexto: brindando assistência a trabalhadores pobres ao mesmo tempo em que os criminalizava. Tais iniciativas estatais que buscavam criar uma força de trabalho mais disciplinada, também visavam a um só tempo distender o conflito social e fixar trabalhadores nas atividades ou profissões que lhes haviam sido impostas. Essas dinâmicas ecoam na obra de Jesus. O que desencadeou sua migração para São Paulo foi uma acusação de roubo, não cometido por ela, mas que ensejou um segundo período na prisão. Esse fato demarca o fim da transição da autora entre a primeira prisão, quando foi imputada de feitiçaria, e o início do ciclo diaspórico em que se reconhece “mais disciplinada” e “mais organizada”, como explicitado nos contos que encerram o livro.

Federici descreve que, com o advento do capitalismo, o corpo como receptáculo de poderes mágicos que havia predominado em sociedades pré-capitalistas não tinha mais espaço. Diversos comportamentos passaram a ser definidos como irracionais e criminalizados. O corpo produzido por tais tecnologias se tornava o significativo político das relações de classe e das fronteiras que são continuamente retraçadas no mapa da exploração humana, inscrevendo a magia como rechaço ao trabalho. Em meio às novas concepções de seres humanos como recursos naturais que trabalhavam e criavam para o Estado e os proprietários capitalistas, adquiria centralidade a política de perseguição às mulheres: “A definição das mulheres como seres demoníacos e as práticas atroz e humilhantes a que muitas delas foram submetidas deixaram marcas indeléveis em sua psique coletiva e em seu senso de possibilidades” (FEDERICI, 2017, p. 203).

Jesus, por sua vez, não encarna a feminilidade hegemônica do início do século XX, quando as hierarquias raciais inauguradas pela diáspora africana impunham uma rígida diferenciação entre as mulheres negras – responsáveis pela reprodução da força-trabalho e submetidas à servidão extenuante no serviço doméstico e nas plantações – e as mulheres brancas – construídas como o “sexo frágil”, com obrigações familiares de organização da casa e supervisão das empregadas, cuidados com o marido e educação das crianças.

Em *Diário de Bitita*, Carolina indica mais de uma vez seu desejo de ter nascido homem, incluindo diálogos em que outras pessoas expressam tal aspiração: “Oh! Bitita! Você é tão correta que deveria ter nascido homem”

(JESUS, 1986, p. 31). Este desejo revela (e reforça) o papel das hierarquias de gênero em um mundo hegemonicamente masculino, masculinizante e assentado em desigualdades raciais extremamente violentas. A feminilidade que Carolina Maria de Jesus encarna está tão alheia ao seu tempo que talvez dar-lhe sentido só fosse possível por meio do ideário social e o repertório discursivo da masculinidade hegemônica: ser livre, viajar, dormir com quem quisesse, dançar e ir ao cinema, escrever, ler, ocupar-se de ofícios que, naquele contexto, não era da alçada das mulheres – nem negras, nem brancas.

É de se notar, entretanto, que em flagrante antagonismo com o “desejo de ter nascido homem”, o universo retratado por Carolina é sobretudo feminino: são as décadas de 1920 e 30 e, entre cidades do interior de São Paulo e Minas Gerais, as mulheres protagonizam as mais diversas histórias⁹, como meretrizes, mães, professoras, tias, donas de casa, primas, fazendeiras e freiras da Santa Casa. São elas e não os homens que acabam por definir os enredos performados por Jesus: contratando, humilhando, expulsando, dançando, indo ao cinema, embelezando-se, dando comida e pouso à escritora. A exceção é feita a duas figuras masculinas que também têm deferência na obra memorialista: seu avô e o Senhor Manoel, uma figura que Carolina trata com respeito epistêmico e que lia as notícias para a vizinhança.

Em *Diário de Bitita*, embora as relações e hierarquias de gênero adquiram papel de relevo, o eixo central do livro é a trajetória de Jesus por sobrevivência financeira e sua luta contra a disciplinarização para o trabalho servil. Os trabalhos desempenhados pela escritora são análogos à escravidão. Não raras vezes as patroas descumpriam os termos dos contratos não pagando o combinado e demitindo-a injustamente, ou cobrando-a por dívidas extorsivas que era obrigada a contrair com fazendeiros em troca de alimentação e pouso.

No seu clássico livro *Mulher, raça e classe*, Angela Davis (2011) dissecou como a escravidão estadunidense pavimentou o caminho da maior sociedade capitalista da atualidade por meio da sujeição e da exploração das mulheres negras, com a conveniência e a omissão, inclusive, dos movimentos feministas brancos. Como demonstra Davis, em 1899, 91% das mulheres

⁹ Embora abordagens feministas sejam rarefeitas nos estudos sobre os escritos de Carolina, algumas estudiosas têm se debruçado sobre a mobilização do feminino, a construção da feminilidade e das personagens mulheres na obra da autora desde uma perspectiva literária (Cf. ARRUDA, 2015; TOLEDO, 2011).

negras nos EUA trabalhavam como empregadas domésticas com jornadas semanais de trabalho de 72 horas (DAVIS, 2011). Realidade semelhante é vivenciada no Brasil por mulheres negras, sobre quem ainda hoje recai 80% de todo o trabalho doméstico realizado no país (BRUSCHINI, 2007) e que continuam a desempenhar, em sua maioria, as profissões da economia do cuidado, com as piores remunerações e condições precárias de trabalho.

O rechaço de Jesus à servidão doméstica é uma marca de sua narrativa. Muitas vezes, ao descrever como fez para desvencilhar-se de uma experiência de assujeitamento e exploração extrema, a autora desabafa afirmando: “Que luta” (JESUS, 1986, p. 40). Essa expressão também precede o período transitório em que Jesus retorna ao espaço público: as ruas e as praças. Esfacelando a imposição tanto patriarcal como classista de “seu lugar”, do “lugar de mulher”, “de quem não conhece o seu lugar”, a autora busca também persuadir quem a lê de que “seu lugar” não era no trabalho doméstico de cuidados ou em uma plantação submetendo-se às ordens sem sentido e às torturas cruéis perpetradas pelos patrões – “os predominadores” (JESUS, 1986, p. 30) –, mas sim na esfera do público, da política. Ela seria aquela que compartilharia lições a respeito da vida, da estrutura social, dos ensinamentos que aprendia nos livros, mesmo que para isso tivesse de continuar sua jornada longe do seu local de nascimento e das pessoas que “atrofiavam seu ideal de poeta”. Esta ambição estava em desacordo com a disciplinarização racializada e generificada do trabalho.

Federici (2014) argumenta que as concepções que defendiam a indivisibilidade entre sociedade e natureza e o mundo povoado por princípios animistas também são duramente perseguidos pelo poder estatal e a incipiente burguesia. Mulheres que usavam e conheciam os poderes de ervas, plantas, metais e o funcionamento do corpo humano – receitando chás e poções contraceptivas e indicando técnicas abortivas, por exemplo – sofreram um ataque sem precedentes. Ainda, segundo a autora, o motivo da campanha massiva do Estado contra as bruxas é justamente a incompatibilidade da magia com a disciplina do trabalho capitalista e com a exigência do controle social. Contudo, não é que a magia fosse de fato uma prática corrente e desempenhada pela maioria das mulheres punidas com as chamas da Inquisição, na verdade, a bruxaria era menos um fato do que um pretexto:

A caça às bruxas foi também instrumento da construção de uma nova ordem patriarcal em que os corpos das mulheres, seu trabalho e seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos. O que quer dizer que os caçadores de bruxas estavam menos interessados no castigo de qualquer transgressão específica do que na eliminação de formas generalizadas de comportamento feminino — que já não toleravam e que tinham que se tornar abomináveis aos olhos da população. (FEDERICI, 2017, p. 305-306)

Outrossim, a perseguição desencadeada na caça às bruxas na transição ao capitalismo não se abateu indiscriminadamente contra todas as mulheres. Tal como na cidade natal de Jesus, os alvos da perseguição estatal, auxiliada pela Santa Sé e seus inquisidores, eram preferencialmente as pessoas pobres que lutavam para sobreviver. Enquanto, por um lado, um ideal burguês era forjado nas disputas entre clero, Estado, artesãos, ex-servos e a nascente burguesia, reivindicando a centralidade da subjetividade, da responsabilidade e do autocontrole (domínio de si); por outro lado, a caça às bruxas como combate ao descontrole e à resistência ao trabalho servil se impunha como o ponto no qual culminaria a intervenção estatal contra o corpo proletário e, na modernidade colonial, contra corpos racializados como não-brancos, sobretudo de mulheres negras e indígenas.

Seguindo ainda as importantes pistas fornecidas por Federici, vale sublinhar que, tal como as bruxas representadas como subversivas e de gênio forte, Jesus se assemelhava às descrições das mendigas do período isabelino, condenadas à morte na fogueira por bruxaria (FEDERICI, 2004, p. 212): vigorosa, robusta, grosseira, irascível, improdutiva, indisciplinada, incontinente. Carolina Maria de Jesus era o protótipo da mulher rebelde que contestava, discutia, insultava e não chorava sob tortura. Embora Jesus tenha relacionado tais características como semelhantes ao comportamento masculino, Federici recorda que a introjeção aos valores de submissão e domesticidade pelas mulheres são conceitos burgueses modernos que não faziam parte da subjetividade e da feminilidade camponesa da transição ao capitalismo. A iconografia das bruxas também mantém uma estreita relação com a genealogia carolineana:

Aqui, a expressão “rebelde” não se refere necessariamente a nenhuma atividade subversiva específica em que possa estar envolvida uma mulher. Pelo contrário, descreve a personalidade feminina que se

havia desenvolvido, especialmente entre o campesinato, no contexto da luta contra o poder feudal, quando as mulheres atuaram à frente dos movimentos heréticos, muitas vezes organizadas em associações femininas, apresentando um desafio crescente à autoridade masculina e à Igreja. As descrições das bruxas nos lembram as mulheres tal como eram representadas nos autos de moralidade medievais e nos *fabliaux*: prontas para tomar a iniciativa, tão agressivas e vigorosas quanto os homens, vestindo roupas masculinas ou montando com orgulho nas costas dos seus maridos, segurando um chicote. (FEDERICI, 2017, p. 332-333, grifos da autora)

As humilhações infligidas às bruxas nas Américas também se assemelham às narrações de Jesus sobre pessoas condenadas por roubos em sua cidade natal, em que o acusado era obrigado a caminhar pelas ruas sendo xingado e humilhado por uma turba de espectadores. Como argumenta a historiadora Jenny Londoño Lopez (2010), a Inquisição instaurada na Ibero-América tinha como objetivo tanto a erradicação de crenças, cultos e rituais das populações originárias quanto a perseguição de mulheres, sobretudo de classes populares e escravizadas, por crimes associados à resistência cultural, entre estes os considerados de feitiçaria, curandeirismo e adivinhações.

Instalado no século XVI, o tribunal do Santo Ofício no Brasil manteve atividades até o século XVIII. Entre acusações de idolatria e apostasias, pessoas indígenas e escravizadas foram submetidas aos rigores de investigações opacas e não raras vezes com objetivos explícitos de disciplinarização de corpos lidos como “desviantes”, “profanadores” e rebeldes. Na Bahia setecentista, Páscoa Vieira, angolana e escravizada por Francisco Alvares Távora, representa uma dessas muitas vidas submetidas ao poder eclesial, aparato de sustentação do poder colonial ultramarino. Casada em Angola e novamente no Brasil, Páscoa Vieira foi acusada de bigamia e, presa em Lisboa, resistiu como pôde ao longo dos sete anos do processo estabelecido contra ela. Na leitura dos autos do processo se entreveem elementos comuns a outras denúncias, como a utilização de poções “mágicas” para confundir testemunhas, realização de rituais pagãos, domínio da escrita e leitura de livros “proibidos”, sobretudo de bruxaria (CASTELNAU-L’ESTOILE, 2020). A narrativa histórica da punição exemplar de Páscoa Vieira possui inquietantes simetrias com o texto “Cultura”, de Carolina Maria de Jesus, e oferece um panorama instigante para futuras análises sobre as culturas políticas de dominação e despojo

no Brasil, que estejam atentas às interpretações situadas e estratégias de resistências de mulheres racializadas como não-brancas.

Embora Federici tenha concentrado parte de seus argumentos numa pesquisa documental robusta sobre a atuação do Santo Ofício nas Américas, aspectos como a intersecção entre as dimensões raciais, de gênero e de território na submissão das mulheres e na acumulação capitalista ficaram ausentes de suas reflexões. Atualmente, contudo, uma nova seara de estudos (ASSIS, 2008; RIBEIRO, 2013; SÁ, 2009; SURIS; SILVA, 2021) tem revitalizado a memória das principais vítimas do Santo Ofício, prolífica dentro de uma perspectiva descolonizadora e antirracista, voltada à problematização de práticas insistentes de desqualificação e assujeitamento de narrativas não-hegemônicas, tais estudos têm nos auxiliado na compreensão destas intersecções. Muitas vezes negligenciadas na historiografia tradicional, mulheres indígenas e negras, adivinhas, sábias e bruxas têm reivindicado novas genealogias e, como Carolina, lutado pelo espaço que lhes cabe na vida e na história, para uma nova “cultura”.

3 Presentes carolíneos

Ouso falar com você em uma língua que nos faz superar as fronteiras da dominação, uma língua que não vai encerrar, amarrar ou prender você. A língua também é um lugar de luta. Oprimidas, lutamos na língua para ler a nós mesmas – para reunir, para reconciliar, para renovar. Nossas palavras têm significado, são uma ação, uma resistência. A língua também é um lugar de luta.

(HOOKS, 1989, p. 58-59, tradução nossa)¹⁰

Os *insights* teóricos fornecidos por feministas marxistas, negras e decoloniais nos ajudam a reler a obra da mulher racializada e empobrecida que resistiu como pôde às sucessivas investidas de desumanização: das

¹⁰ No original: “Dare I speak to you in a language that will take us away from the boundaries of domination, a language that will not fence you in, bind you, or hold you. Language is also a place of struggle. The oppressed struggle in language to read ourselves –to reunite, to reconcile, to renew. Our words are not without meaning. They are an action –a resistance. Language is also a place of struggle.”

tentativas de disciplinarização contra seu corpo negro, por meio do trabalho servil na infância, adolescência e início da idade adulta aos lugares que queriam lhe impingir após o reconhecimento literário e ascensão social, Carolina Maria de Jesus resistiu ativa e corajosamente às imposições racistas, classistas e sexistas. E, muito mais do que isso, sua obra, de nuances riquíssimas, continua a fomentar reflexões teóricas em vários campos e disciplinas; segue alimentando e renovando a esperança de comunidades epistêmicas ao redor do mundo.

A luta por reconhecimento travada por Jesus não esteve circunscrita à subversão dos “lugares” que lhe eram impostos, foi muito mais ampla, transcendendo o campo literário. Seu desejo de ver o “o custo de vida ao alcance de todos” nunca foi concretizado, mas a saga da escritora negra que, sobrevivendo a todas as agruras e adversidades, foi reconhecida em vida por sua coragem e pela observação aguda das contradições ao seu redor, que (des) escreveu, destemidamente, as lutas negras por resistência e reconhecimento.

Reverberando como referência em um mundo que, embora passados mais de 50 anos da publicação de seu primeiro livro, ainda reserva, sobretudo às mulheres negras, “lugares” do quarto de despejo – os salários mais baixos, os altos índices de feminicídio, os trabalhos subqualificados, as moradias precárias, a falta de acesso a políticas de educação e saúde –, Carolina é incontornável. Ser a autora que incorporou a experiência corporal em uma obra precursora de conceitos como o de reflexividade, expondo “como a localização social de quem conhece afeta o que e como ela conhece” (ANDERSON, 2012), já representava muito mais do que a capacidade de “fala do subalterno”, suscitando temas que só seriam trabalhados por epistemólogas feministas bem recentemente, como a injustiça epistêmica e as economias da credibilidade presente em *testimonios*. A obra carolineana enfrentou o *status quo* ao lutar pelo “ideal da escrita”, mas também ao expor as falácias da ascensão social, a parcialidade de análises que tentam compreender como dimensões estanques as categorias de gênero, raça e classe, rechaçando a interseccionalidade das opressões em nosso cotidiano. Assim, seus escritos continuam a ecoar, não apenas como denúncia, mas também como “lugar de luta”.

Nossa opção de análise da obra carolínea, desde uma perspectiva que articula a trajetória da autora com os eventos históricos narrados por ela, é mais um esforço no sentido de romper com leituras individualizantes

que, não raro, culpabilizam a vítima. A própria Carolina é enfática ao demonstrar o quão limitante, desumanizante e doloroso são as estratégias de disciplinamento que recaem sobre os corpos negros. Quão absurdas e alienantes são as tecnologias de controle. A violência que ela relatou e que teve de enfrentar durante a vida, todavia, persiste atingindo com voracidade cada vez maior corpos racializados de todo o mundo, buscando na hierarquização das diferenças a acumulação infinita de lucro. Nosso desafio continua sendo a produção de resistências ativas a esse enredo que sempre busca novas bruxas para perseguir.

Dedicatória

Para Tula Pilar, com saudades.

Referências

- ANZALDÚA, G. *Borderlands: la frontera*. 3. ed. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987.
- ANDERSON, E. Epistemic Justice as a Virtue of Social Institutions. *Social Epistemology*, Colchester, v. 26, n. 2, p. 163-173, 1 abr. 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/02691728.2011.652211>. Acesso em: 3 mar. 2017.
- ANDRADE, L. P. de. Meu estranho diário: a memória do ressentimento. *Revista de Letras*, Curitiba, v. 15, n. 16, 12 jul. 2013. Disponível em: <http://bit.ly/2nliLyC>. Acesso em: 13 mar. 2017.
- ARRUDA, A. A. *Carolina Maria de Jesus: projeto literário e edição crítica de um romance inédito*. 2015. 257 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- ASSIS, Â. A. F. de. Feiticeiras na colônia. Magia e práticas de feitiçaria na América portuguesa na documentação do Santo Ofício da Inquisição. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA COLONIAL, 2., 2008, Natal. *Anais...* Revista de Humanidades, UFRN. V. 9, n. 24, set./out. 2008.
- BARCELLOS, S. da S. Arquivando Carolina... In: FERNANDEZ, R.; DINHA (org.). *Onde estaes felicidade? Carolina Maria de Jesus*. São Paulo: Edições Me Parió Revolução, 2014. p. 109-117.

BRUSCHINI, M. C. A. Trabalho e gênero no Brasil nos últimos dez anos. *Cadernos de Pesquisa*, São Paulo, v. 37, n. 132, p. 537–572, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cp/v37n132/a0337132>. Acesso em: 11 mar. 2017.

CASTELNAU-L'ESTOILE, C. de. *Páscoa Vieira diante da inquisição: uma escrava entre Angola, Brasil e Portugal no século XVII*. Tradução de Ligia Fonseca Ferreira e Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

DANTAS, A. A atualidade do mundo de Carolina (prefácio). In: JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2007. Não paginado.

DANTAS, A. Casa de alvenaria: história de uma ascensão social (apresentação). In: JESUS, C. M. de. *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1961. Não paginado.

DAVIS, A. Y. *Women, Race & Class*. New York: Vintage eBooks, 2011.

FEDERICI, S. *Caliban and the Witch: Women, The Body and Primitive Accumulation*. Brooklyn, NY: Autonomedia, 2014.

FEDERICI, S. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traducción de Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.

FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução de Coletivo Sicorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDEZ, R. A. *Processo criativo nos manuscritos do espólio literário de Carolina Maria de Jesus*. 2015. 315 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000959623>. Acesso em: 21 fev. 2017.

FERNANDEZ, R.; DINHA (org.). *Onde estaes felicidade? Carolina Maria de Jesus*. São Paulo: Edições Me Parió Revolução, 2014.

GRASSWICK, H. Feminist Social Epistemology. In: STANFORD ENCYCLOPEDIA of Philosophy. Stanford, California: Center for the Study of Language and Information (CSLI), Stanford University, 2013. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/feminist-social-epistemology/>. Acesso em: 19 mar. 2022.

GUIMARÃES, G. F. Até onde Carolina nos leva com seu pensamento? Ao poder. In: FERNANDEZ, R.; DINHA (org.). *Onde estaes felicidade?* Carolina Maria de Jesus. São Paulo: Edições Me Parió Revolução, 2014. p. 77-86.

HOOKS, b. *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Boston, MA: South End Press, 1989.

HOOKS, b. *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. Cambridge, MA: South End Press, 1990.

JESUS, C. M. de. *Casa de alvenaria: diário de uma ex-favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1961.

JESUS, C. M. de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

JESUS, C. M. de. *Provérbios*. São Paulo: Luzes – Gráfica Editôra Ltda., 1965.

JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 9. Ed. São Paulo: Ática, 2007.

LONDOÑO LÓPEZ, J. *Ensayos históricos sobre subordinación e insurgencia femenina*. Quito: IAEN, 2010.

LUCINDA, E. *A grande gafe eurocêntrica ou O desrespeito à Carolina de Jesus na casa da palavra ou Isso não vai ficar assim*. Post no Facebook, 2017. Não paginado. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/GrevedeMulheres/posts/1421986327875729/>. Acesso em: 19 mar. 2022.

MARTINS, W. Mistificação literária. *Jornal do Brasil*, 23 out. 1993. Seção Ideias/Livros, p. 4.

MEIHY, J. C. S. B. O inventário de uma certa poetisa. In: JESUS, C. M. de. *Antologia pessoal*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

MEIHY, J. C. S. B. Repensando Carolina Maria de Jesus. *Revista Diversitas*, v. 1, n. 3, p. 521-529, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/diversitas/article/view/113905>. Acesso em: 21 fev. 2017.

MORRISON, T. Nobel Lecture. In: NOBEL PRIZE, 1993, Singapore. *Nobel Lectures, Literature 1991-1995*. Singapore: World Scientific Publishing Co., 1993. Disponível em: <http://bit.ly/1fpAgTv>. Acesso em: 19 mar. 2022.

PERPÉTUA, E. Divina. *Experiência estética e mídia impressa: o caso Carolina de Jesus*. *Anais do SILEL*, Uberlândia, v. 3, n. 1, p. 1-15, 2013.

RICH, A. Blood, Bread and Poetry: The Location of the Poet. *The Massachusetts Review*, v. 24, n. 3, p. 521-540, 1 out. 1983.

RIBEIRO, D. B. M. Mulheres que Curam: as acusadas pela terceira visitação do Santo Oficio na América Portuguesa do século XVIII. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS INQUISITORIAIS (ANAIS), 2013, Salvador. *Anais Eletr nicos – Simpósio Internacional de Estudos Inquisitoriais: religião e poder*. Salvador: UFRB, 2013. p. 1-15. Disponível em: http://www3.ufrb.edu.br/simposioinquisicao/wp-content/uploads/2014/02/2013-Texto_Daniele_Ribeiro.pdf. Acesso em: 19 mar. 2022.

S , M. O universo mágico das curas: o papel das práticas mágicas e feitiçarias no universo do Mato Grosso setecentista. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 16, n. 2 p. 325-344, jun. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/j/hcsm/a/BFsgV97GXMbPMX4PLVzsQrG/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 19 jan. 2022.

SILVA, M. A. M. da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. 2011. 448 p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4374779/mod_resource/content/0/Medeiros_Insolito_Lit_negra_e_periferica.pdf. Acesso em: 19 mar. 2022.

SURIS, A.; SILVA, E. C. H. da. Adivinha o, Cura e Feitiçaria: Denuncia es sobre práticas mágicas na última visita o do Santo Oficio na América Portuguesa (Grão-Pará, 1763-1769). *Revista Outras Fronteiras*, v. 9, n. 1, p. 151-172, 21 jul. 2021. Disponível em: <http://ppghis.com/outrasfronteiras/index.php/outrasfronteiras/article/view/455>. Acesso em: 19 jan. 2022.

TOLEDO, C. V. S. *O estudo da escrita de si nos diários de Carolina Maria de Jesus: a c ebre desconhecida da literatura brasileira*. 2011. 197 f. Disserta o (Mestrado em Teoria de Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/1994>. Acesso em: 19 fev. 2017.

TVE RS. *Programa Na o: Carolina de Jesus – Parte 1*. [S.l.]: TVE RS, 2015. Vídeo YouTube (25min). Disponível em: <http://bit.ly/2hjgqV0>. Acesso em: 5 mar. 2017.



Como se estivéssemos em palimpsesto de Elvira Vigna: apagamento feminino e corrosão subjetiva

As if we were in Elvira Vigna's palimpsest: female erasure and subjective corrosion

Gleydson André da Silva Ferreira

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, São Paulo/ Brasil

ja_ainda@hotmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-3667-116X>

Resumo: No presente artigo, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* de Elvira Vigna é analisado com base no apagamento feminino e na corrosão subjetiva. Recorre-se à imagem do próprio palimpsesto para o exame proposto. Desse modo, o apagamento ocorre como uma rasura, tornando as mulheres indiscerníveis entre si. Problema suscitado já ao se privar de nome a voz narrativa. Destacam-se, a esse respeito, questões de gênero e de classe, evidenciando assim maneiras distintas de violência conforme o estrato social, em claro prejuízo das prostitutas. Por sua vez, vale-se da corrosão subjetiva para a investigação do contraponto masculino, representado por João. Sua percepção é discutida pelo deslocamento, realizado pela variação do foco narrativo. Detém-se, com isso, em procedimentos composicionais, tratados em sua complexidade formal e temática, a fim de desvelar uma elaboração literária contrastante com o tom despretenso do romance.

Palavras-chave: Como se estivéssemos em palimpsesto de putas; Elvira Vigna; apagamento feminino; corrosão subjetiva.

Abstract: In the present article, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* by Elvira Vigna is analyzed based on female erasure and subjective corrosion. The image of the palimpsest itself is used for the proposed assessment. In this way, the erasure overlaps women, making them indistinguishable from each other. A problem already raised when depriving the narrative voice of a name. In this regard, gender and class issues stand out, thus highlighting different ways of violence according to the social stratum, to the clear detriment of prostitutes. In turn, it draws on subjective corrosion to investigate the male counterpoint, represented by João. His perception is discussed by the displacement, carried out by the variation of the narrative focus. It focuses on, therefore, in compositional procedures, treated in its formal and thematic complexity, in order to unveil a literary elaboration that contrasts with the unpretentious tone adopted in the novel.

Keywords: Como se estivéssemos em palimpsesto de putas; Elvira Vigna; female erasure; subjective corrosion.

Publicado em 2016, um ano antes da morte de Elvira Vigna, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* aborda a relação de uma designer inominada, narradora do livro, com João, executivo de aparente sucesso. Ao longo de um verão, eles se encontram no escritório de João, à época encarregado de modernizar uma editora. Levada pelo desejo de reformar a livraria da editora, a designer o havia conhecido. Tempos depois restabelecem o contato. No entanto, o propósito profissional já se esvaiu, sendo, quando muito, dissimulado. Então passam os fins de tarde bebendo uísque em copinhos de plástico, enquanto João relata aventuras sexuais com prostitutas, ou comenta algo a respeito da ex-esposa, Lola. O diálogo é, com raras exceções, assimétrico, pois só um dos dois fala. Com esse encadeamento, o nome dela nem sequer é mencionado. Desconsiderada como objeto de desejo, atrai pouco a atenção de João. Por certo, advém dessa falta de interesse sexual a disposição para confidenciar as aventuras extraconjugais, bem como para lamentar o rompimento. Isso faz com que o apagamento do feminino se torne bastante evidente. Não fosse mais complexo, seria fácil supor que se trata de mero romance panfletário. Contudo, nada aqui é tão simples quanto parece. Apesar de apagada, a narradora não é propriamente uma vítima, e posiciona-se, por vezes, de modo a se equiparar com o executivo. Afora ser ela a narrar o livro. Tampouco João se reduz a um machista intratável. O que se comprova com o passar do tempo, ou seja, com a corrosão subjetiva que o coloca, por fim, em uma posição diferente daquela inicialmente dada. Tais mudanças se assemelham às rasuras dos palimpsestos, que, além de evocados no título, são incorporados formal e tematicamente à própria configuração romanesca, como se demonstrará a seguir. Assim sendo, parte-se da metáfora do palimpsesto para se analisar esse último trabalho de Elvira Vigna. Intenta-se não apenas discutir o apagamento feminino, realizado já ao se privar de nome a voz narrativa, mas também debater a corrosão subjetiva, promovida pelo efeito do tempo sobre as personagens.

À guisa de introdução, a narradora de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* traça um breve preâmbulo. Nesse intuito, antes profere considerações sobre si mesma do que acerca do conteúdo introduzido. A forte carga subjetiva do romance desvela-se já de saída. Há também certa insistência na repetição, condensada nas frases iniciais:

Está escuro e tenho frio nas pernas. No entanto, é verão. Outra vez.
Deve ser psicológico. Perna psicológica.

Faço hora, o que pode ser dito de muitos outros momentos da minha vida.

Mas nessa hora que faço, vou contar uma história que não sei bem como é. Não vivi, não vi. Mal ouvi. Mas acho que foi assim mesmo. (E posso dizer a mesma coisa de outras histórias, dessas que às vezes conto.)

Lola e João.

Acaba de acabar.

Então é isso. Verão outra vez, Rio de Janeiro outra vez, e vou começar.

Pelo casamento (VIGNA, 2016, p. 7).

A marcação temporal “outra vez” apresenta o contexto pela circularidade, tendo em vista que foi nessa estação que se deu o relato. Logo, é o mesmo período do ano recordado. Na sequência, “fazer hora” não é apenas motivo para se contar uma história, mas também ato contínuo. Isto é, mais uma forma de repetição. Depois outras histórias são mencionadas, caracterizadas como “dessas que às vezes conto”, persistindo, desse modo, na retomada de algo. Até que se reitera, finalmente, a temporalidade estabelecida a princípio: “verão outra vez”, seguida de uma marcação espacial, cuja apresentação também é realizada pela restituição: “Rio de Janeiro outra vez”. Em prejuízo de um fio condutor, os eventos surgem pulverizados. Não há assim a pretensão de um encadeamento rigoroso, mas pelo contrário a sensação de desagregação provocada pela condução subjetiva dos fatos¹.

¹ Em *As margens da ficção*, Jacques Rancière argumenta que, desde as origens da modernidade, a ficção prescinde de uma ordenação sequencial estrita. Destaca, além disso, o caráter ordinário da matéria narrada, com o abandono das ações relevantes e significativas que podem engendrar narrativas com peripécia. Com essa perspectiva, ao comentar o começo de *Os anéis de saturno* de W. G. Sebald, registra impressões do romance contemporâneo aplicáveis a *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*: “A ficção se anunciava ela própria pela especificidade das personagens e das aventuras que inventava, e sobretudo por sua estrutura temporal: ela correspondia a seu conceito quando a sucessão dos acontecimentos obedecia a um encadeamento de causas e de efeitos dotados de uma necessidade superior ao desenrolar dos acontecimentos da vida ordinária. Foi essa super-racionalidade que se perdeu quando o romance, no século XIX, mergulhou no universo das coisas ordinárias e do tempo ocioso. O tempo da ficção deixou de ser estruturado pelo encadeamento das causas e dos efeitos. Passou a formar um só bloco a partir de seu ponto de partida, como que percorrido

Uma brusca mudança de direção acontece, porém, ao cabo dessa abertura, de sorte que, em lugar do “outra vez”, destacado até aqui, mira-se um momento originário. Esse movimento é realizado pela síntese de elementos mínimos, como rubricas cênicas utilizadas no romance. Por essa via, apresenta-se um par, “Lola e João”, para, logo em seguida, relacioná-lo a uma ação, “acaba de acabar”. Como conclusão dessa condensação absoluta, a voz narrativa manifesta conformação ao estado de coisas esboçado: “então é isso”. E, após essas indicações elementares de tempo e de espaço, o início é prenunciado com a declaração metalinguística “vou começar”. Entretanto, já no próximo parágrafo, isolado entre pontos finais, “pelo casamento” desloca a narração para um período anterior àquele instituído há pouco, rasurando o que acabou de ser dito. Assim, o curso dos acontecimentos é redirecionado, de modo que se principia, de fato, pelo casamento e não pelo seu término.

Com a rasura, essa configuração literária mobiliza procedimentos análogos aos de palimpsestos. O palimpsesto é um tipo de pergaminho que, ao ser raspado, possibilita novas inscrições, embora não se possa apagá-lo de todo. Quer dizer, em um palimpsesto, a sobreposição textual implica a simultaneidade de sentidos diversos, que coexistem em um mesmo suporte. Isso faz com que cada acréscimo se relacione com elementos remanescentes — desconsiderados e ainda assim existentes. Por conta disso, os termos anulados deixam rastros e vestígios que ressurgem, interferindo nos registros acrescidos. Também se torna possível o contrário, já que a leitura de um texto pode revelar outros, não de todo encobertos².

No romance de Elvira Vigna, o conceito de palimpsesto serve como princípio configurativo, perpassando forma e conteúdo, a despeito de nomeado uma única vez. Quando explicitado, contudo, não se refere à

pelo sopro de uma mesma modalidade de existência” (RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021, p. 111).

² A referencialidade sugerida pelo palimpsesto está na base da “literatura de segunda mão”, estudada por Gérard Genette. O autor analisa a relação dos textos entre si, que define como “transtextualidade”, considerando esta, em lugar do texto isolado, o efetivo objeto da poética. A transtextualidade encontra, pois, equivalência na imagem do palimpsesto. De acordo com o Genette, “Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação” (GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Sônia Queiroz. Belo Horizonte: Edições Viva voz, 2006, p. 7). Na investigação aqui proposta, todavia, a sobreposição ilustra o uso do palimpsesto como recurso estético.

pluralidade de sentidos, mas à indiscernibilidade causada pelo acúmulo; mais especificamente, pelo acúmulo de mulheres. Tudo começa com uma das viagens de João a São Paulo. Lá, ele transa com uma garota de programa. Antes de se despedir, pede a ela que ligue no seu celular, com a desculpa de testá-lo. Consegue assim o número de telefone que pretende usar em encontros futuros, quando visitar a cidade novamente, esteja sozinho ou não. João não se preocupa em esconder as traições, tanto que leva amantes ao hotel em que se hospeda com a esposa e com o filho. Ao invés de vergonha, a narradora acredita que ele se sinta “O Herói Do Hotel Do Fim da Paulista”, ou, ao criar raízes afetivas com prostitutas, “O Herói Das Putas”. Com o acréscimo dessa última, dá-se o cotejo:

Vem [a puta do contato salvo] por cima de todas as outras. Lola incluída aí. Eu também. Nenhuma de nós de fato com uma existência separada. Só traços sobrepostos, confusos, não claros. Como se estivéssemos, todas nós, num palimpsesto.

Traços que não se apagam, não de todo (VIGNA, 2016, p. 178).

Indistinguíveis claramente entre si, o amontoado de mulheres sem individualidade existencial compara-se ao palimpsesto. De maneira pormenorizada, a indistinção de traços particulares é relacionada à rasura característica desses pergaminhos. Feita por comparação, a semelhança fica materialmente explícita pela conjunção “como”, adotada no título. Todavia, essa relação surge em outros momentos do romance, implícita em aproximações subentendidas, operando, portanto, à maneira de metáforas. Uma ocorrência destaca-se na briga peremptória do casal, em uma cena subsequente a do palimpsesto, com a causa insinuada ao final da citação acima: “Traços que não se apagam, não de todo”. A frase, separada por um dos espaços que marcam as subseções do livro, alude a uma mensagem de texto não excluída. Aliás, tampouco aguardada. Ocorre que, com o subterfúgio da ligação telefônica, João tanto obtém o número da prostituta quanto fornece o dele a ela. Como o previsto, viaja na semana seguinte para São Paulo, dessa vez com o filho, contudo não a avisa. Depois disso o propósito de novos encontros perde vigor, não obstante o contato perdure gravado. Mais tarde recebe da garota uma mensagem, que não responde nem apaga. João não previa, entretanto, a interceptação de uma de suas conversas por Lola. Nela ele se gaba de ter transado com uma garota de programa, adiantando-se à exata proposta do amigo aniversariante. Diz

à esposa que inventou a história com o intuito de se vangloriar. Mas, por causa da mensagem da puta, não pode mostrar-lhe o celular e corroborar tal versão. Com o comentário do conflito, surge novamente a imagem do palimpsesto, tal qual elaborada na comparação, só que agora pressuposta:

Barulhinhos, ruídos.

Um recado que chega, uma bobagem dessas. Não era para ser nada. As garotas, um ruído de fundo na vida de João. Ia apagar o recadinho naquele dia mesmo, ou no outro. As garotas, também, ou quase. Passadas por cima, outras coisas por cima.

Ruídos que ficam e que são só isso, traços (VIGNA, 2016, p. 181).

Analisadas juntas, as duas cenas chamam a atenção porque mostram, por meio de marcas menos evidentes, a assimilação do palimpsesto e de seus respectivos procedimentos à narrativa. Pois, assim como em um palimpsesto, João pode apagar as mensagens tanto quanto as garotas. Ou, como acontece com os textos do pergaminho, as garotas são empilhadas, “passadas por cima”. Por seu turno, os “ruídos que ficam” encontram correlato nos “traços que não se apagam”. Diferentemente do paralelo evidente, todavia, o palimpsesto é apenas sugerido, alusivamente recuperado, já como parte constituinte de uma realidade dada. O pressuposto do palimpsesto — como amontoado de mulheres desindividualizadas —, aparece ainda em outros momentos:

Às vezes faço uma mulher. Mas é raro.

João também desenhava. Por cima. E no ar, e com palavras. E nele mesmo. Uma garota de programa por cima de outra garota de programa, sem nunca individualizá-las, acabá-las, sempre faltando alguma coisa, calcando mais da próxima vez, quem sabe agora.

Até a última (VIGNA, 2016, p. 169).

Apesar de variada, a imagem do palimpsesto nesse romance encontra melhor representação na sobreposição, com o emprego do substantivo “cima”, sobretudo com as locuções “em cima” e “por cima”. Nessa perspectiva, destacam-se as mulheres por cima umas das outras. É inclusive assim que a narradora se insere no palimpsesto de João, bem como se imagina com ele: “E João e eu, também meio que contrários um ao outro e, vai ver, também devendo ficar um em cima do outro. Eu gostaria” (VIGNA, 2016, p. 51). Sendo assim, o apagamento ocasiona o indiscernimento de mulheres nessa espécie de palimpsesto, muito embora não se resuma a isso.

De maneira geral, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* retrata o apagamento do feminino. Ao comporem o palimpsesto, como já se viu, as mulheres não só se tornam indistintas, mas também podem ser apagadas. Com esse arranjo, nenhuma possui existência independente, sendo reduzidas a um conjunto disforme. Dentre elas, é claro, sobressai a narradora. Seu lugar é, no mínimo, controverso, visto que, se, por um lado, sobredetermina perspectivamente a narrativa, por outro, não escapa ao apagamento. Condição que se estabelece em decorrência de uma relação assimétrica. Porque, apesar de ser visto com desconfiança pelos colegas, João ocupa um lugar prestigiado na editora, também dispõe de bom poder aquisitivo. Por seu lado, a narradora havia perdido o emprego como designer e estava em apuros financeiros por causa de um apartamento recém-adquirido. Ambos se conheceram e mantiveram contato porque ela tinha projetos para a livraria situada no térreo da editora, buscando convencê-lo a contratá-la. Mesmo após tornada confidente, João a ignora. Fala sem parar e mal a nota. Pesa, de resto, o desejo. Devido a sua ouvinte morar com outra mulher, João a toma por lésbica. Ciente disso, ela até emula um comportamento característico, parte de sua personalidade “brava para caralho”, porém continua atraída por ele. Em todo caso, suas fantasias permanecem incorrespondidas. Por conseguinte, há uma dessimetria evidente entre os dois. Mas nem assim se pode ignorar que, como detentora da voz narrativa, permanecer sem nome é, em última instância, deixar de nomear-se. Até porque o romance não se restringe única e exclusivamente aos encontros com João. Há, portanto, uma dinâmica de poder complexa, hierarquicamente às avessas, haja vista que, com o ponto de vista desfavorecido da mulher, a trama expõe, em linhas gerais, a disparidade de gênero, narrada, entretanto, por um “eu” feminino agigantado.

O desequilíbrio de forças ganha contornos com a perspectiva da mulher em embate com a dominante masculina. De acordo com Pierre Bourdieu, “A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção” (BOURDIEU, 2012, p. 18). Caso assim seja, a mera perspectiva feminina basta para desnaturalizar concepções predominantes. Ainda nesse caso, porém, estar de posse da voz narrativa não significa mudar a lógica de poder, mas antes inverter sua angulação. Em outras palavras, a masculinidade, com seus respectivos signos, é criticamente escancarada e dissecada pela narradora, embora continue incontornável mesmo a ela. Não é de se espantar, por isso, que ora ela aponte o ridículo do aperto de mão

espalhafatoso dos homens, à maneira de palmadas, ora faça piada com a possibilidade de João ter transado, por engano, com um homossexual. De qualquer maneira, se o romance reproduz comportamentos de uma sociedade machista, só o faz por meio da voz feminina. Logo, com a promoção da parte desprivilegiada a porta-voz, subverte-se o modo de representação examinado em *Pode o subalterno falar?*. Segundo Gayatri Chakravorty Spivak, alguns grupos minoritários, quando não silenciados, falam mediados por intelectuais e por outros intermediários. A representação, nesse debate, assume o sentido de procuração, ou seja, de autorização para se manifestar por outrem, em vez de sua aceção estética. Apesar de elaborada amplamente, a discussão de Spivak destaca a submissão das mulheres, sobretudo das viúvas indianas que se sacrificavam nas piras funerárias dos próprios maridos, em ritual de *sati*. Já sob outro enfoque, a condição de subalterno é posta ao avesso em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*. Entretanto, a troca dos fatores não altera o produto, pois, mesmo com a possibilidade de expressão, o estado de coisas é mantido. Narra-se então por outro viés, sem que haja propriamente a quebra da ordem estabelecida. Em tal situação, a narradora detém o foco narrativo, desvelando, por meio de um excedente de visão, nuances acerca de João, inapreensíveis até a ele mesmo. Mas nem assim escapa ao apagamento realizado pelo sujeito mediado, que lhe nega inclusive um nome, metonímia de uma existência plena.

Toda essa questão adquire ainda novos contornos quando se leva em conta declarações de Elvira Vigna, que se autoproclama narradora do livro³. Não que a presença do autor no romance seja novidade. Pelo contrário, a autoficção predomina na literatura contemporânea, comumente com a equivalência pessoal do autor ao narrador, como uma só entidade. A diferença reside, pois, no anonimato literário da voz narrativa em oposição à figura pública da escritora. Disso decorre certa insuficiência analítica do objeto literário, ameaçado por uma realidade intangível. Porque, sem o aparato crítico, ou acesso a informações extraliterárias, o leitor desconhece quem

³ Elvira Vigna concedeu uma entrevista sobre o livro a Manuel da Costa Pinto no programa *Segundas intenções*. Na ocasião, a autora não só assegurou ser a narradora de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, mas também forneceu maiores detalhes a respeito da composição do livro (CANAL DA BIBLIOTECA DE SÃO PAULO. *Segundas intenções com Elvira Vigna*. São Paulo: BSPbiblioteca, 2016. 1 vídeo (1:53:42). Disponível em: <https://youtu.be/-QWSvZhNGIY>. Acesso em: 08 de agosto de 2022).

narra os acontecimentos, visto não haver indicações a esse respeito no texto ficcional. Todavia, com o estabelecimento suplementar dessa identidade, outra possibilidade interpretativa se acrescenta, acentuando a metáfora do palimpsesto. Diante disso, é lícito considerar, por exemplo, que a autora — no trecho inicial aqui comentado —, insinue o acréscimo de um livro em sua produção bibliográfica ao escrever: “(E posso dizer a mesma coisa de outras histórias, dessas que às vezes conto)”. O uso dos parênteses parece inclusive justificar a excepcionalidade da frase. Se assim for, o contexto sofre um desvio abrupto, com o deslocamento do intratextual para o extratextual, de modo que se introduz, ao invés de caracterização de personagem, uma referência à própria autora. Deve-se considerar também que, ao se assumir a narradora, passa a se incluir empiricamente nos eventos abordados. Com esse recurso, pessoalmente toma parte no palimpsesto de João. Seja como autora ou como participante do relato, integra, portanto, formas de palimpsesto, isto é, em ambos os casos, palimpsestos de Elvira Vigna.

Com uma exceção, as garotas de programa também permanecem anônimas, designadas não pelo nome, mas por alguma alcunha. A recusa de nomes parece menos importante em tais situações, uma vez que mediadas financeiramente. Porém, nem todas as relações de João com prostitutas envolvem transações comerciais, conforme se nota no programa comentado inicialmente, com a “garota do Fredimio”, que não cobra pelo sexo. João tampouco mantém relações extraconjugais com mulheres que não sejam profissionais, aparentemente por escolha própria, caso consideremos o interesse da narradora por ele e a ausência de comentários a esse respeito. Importa, pelo visto, que sejam putas. Essa condição se explica, em parte, porque elas funcionam como símbolo do poder de troca. Na Xerox, onde João trabalhava, havia uma disputa para saber quem se dava melhor com as prostitutas. Competição, todavia, não restrita a uma ou a outra empresa, já que a prostituição se organiza conforme o próprio modelo corporativista, com bordéis destinados aos chefes ou aos subordinados, com a quantidade de prostitutas possíveis de acordo com a renda, com a velocidade para obtê-las e, na eventualidade de uma para todos, com a ordenação sequencial negociada entre os participantes. Em compensação, predomina a condescendência com as esposas nas festividades solenes, também com formas específicas de apagamento:

Nessas festas corporativas, os funcionários levam suas esposas e apresentam, a mão pousada de leve nas costas delas:

“Essa é a fulana.”

E o outro sorri o sorriso-padrão, dá dois beijinhos, fica ali por uns minutos até poder dizer:

“Você já falou com o sicrano?”

E com isso, levar o macho casado para longe daquele traste, para os grupinhos onde se dão as verdadeiras conversas, onde se ri alto, as esposas sem saber do que riem, sentadinhas em mesas redondas, só delas, quietas, olhando tudo fingindo grande interesse, ou trocando frases esquecíveis sobre qualquer coisa (VIGNA, 2016, p. 165).

A cordialidade de fachada atesta a desconsideração dos executivos pelas esposas; postas de lado nos eventos sociais da empresa pregressa de João. Não que o trato com as putas dispense certa cerimônia, decerto menos polida, disfarçado de “violências coloridas”. É que as ocasiões formais contam com maior verniz social, tributárias de uma “cegueira educada”. Nem isso impede que a invisibilidade de gênero atinja um ponto em que Cuíca, melhor amigo de João, pague por sexo com Lola sem reconhecê-la. Esse ato deliberado de vingança escancara de vez o menosprezo dos homens, conhecidos do ex-marido, pelas mulheres; nesse caso até por aquelas casadas com os colegas de trabalho mais próximos.

Prostitutas ou não, as mulheres são obliteradas. Preenchem os tópicos de conversa, contam histórias, frequentam festas e ainda assim se esvanecem. A exemplo de Mariana, companheira de apartamento da narradora, passível de esquecimento tão logo abandone o campo de visão: “Ela tem a mesma aparência que tinha à mesa de toalha de plástico xadrez vermelho e branco e que é uma aparência bonita e esquecível no momento seguinte em que sai da vista” (VIGNA, 2016, p. 76). Como as frases das esposas negligenciadas nas festas, Mariana escapa à memória, não importa a beleza. Nada fora do comum, ainda mais se tratando de outra profissional do sexo. No entanto, muito embora todas integrem palimpsestos, distribuem-se com desigualdade, dispostas em diferentes níveis, que refletem, em boa medida, a estratificação social. Pois, em disputa com os amigos, João não olha para as mulheres. Simplesmente as apaga, recorrendo a maneiras distintas segundo o grau de proximidade e o status social: seja objetificando as prostitutas, seja ignorando sua interlocutora. Seguindo essa lógica, anula a esposa com a dinâmica do casamento, ocupando-a com a rotina de pequenos afazeres e de espera por

atenção. Enquanto isso, João trava com ela uma espécie de jogo tácito, em cujo princípio está a transgressão sexual, sem perceber que Lola, tão transgressora quanto, poderia fazer-lhe companhia. Prefere, em vez disso, uma disputa solitária, rebaixando a esposa, que, imersa na vida burguesa, tampouco sabe da rivalidade com o marido. Em contrapartida, João permanece à parte, isolado, já que, no fim das contas, só experimenta relacionamentos superficiais.

Isto posto, tudo parece razoavelmente simples. Considerados o peso da voz narrativa feminina e o contrapeso da dominação masculina, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* versa sobre o descompasso entre os gêneros, com o flagrante apagamento promovido pelos homens. Em tal desdobramento, João é peça central, pois representa a masculinidade vigente. Ademais, abriga em si, como suporte subjetivo, a sobreposição de mulheres, fazendo as vezes de palimpsesto. De todo modo, seu comportamento denota a subjugação do sexo oposto, naturalizada por uma posição privilegiada. Todavia, o lugar dele é revisto, reconsiderado por fim, rompendo o dualismo traçado desde o início. Com isso, a história ganha novas matizes, ressignificando acontecimentos até então apresentados sem maiores consequências.

Nesse intuito, a percepção sobre João é deslocada de uma ponta a outra do livro. O primeiro deslocamento é subjetivo, inerente ao gênero romanescos, que submete as subjetividades aos efeitos do tempo. Essa modificação subjetiva é atestada pela dificuldade de se satisfazer os desejos com a repetição de atos, de sorte que, à medida que as transgressões sexuais se sucedem, João se realiza menos. O que muda, então, é a subjetividade, corroída pelo tempo. Corrosão que é formulada pela narradora:

Tudo muda nessa vida.

João sai dos hotéis, com ou sem os colegas, e vai para os programas com as garotas de programa.

Aos poucos, o programa, por ser sempre o mesmo, muda.

E quando me conta, o próprio contar aos poucos também muda.

No fim, é esse o assunto daquilo que conta. Essa mudança.

A ida até as boates e puteiros, até as garotas de programa, começa aos poucos a não ser uma viagem para um mundo melhor, um raio de luz para outra realidade, tão mais legal. Só na cabeça dele ainda se mantém, e com dificuldade, a ideia de que é possível ir e ir e ir. E não voltar.

Ainda tenta (VIGNA, 2016, p. 36).

Sempre iguais, os programas não coincidem com o sujeito que transforma. A busca por realização com as prostitutas perde gradativamente seu vigor. E só com esforço João ainda preserva o desejo, a essa altura desgastado, da juventude. Mudança que ele percebe e que se torna assunto das conversas. Mesmo assim, não consegue se desvencilhar desse propósito, que mantém apesar de tudo, segundo a narradora. A dissincronia entre desejo e realização ocorre, portanto, pela corrosão temporal. Samuel Beckett chamou tal desgaste de “cronocarcinoma”, a fim de assinalar as modificações sucessivas do sujeito que não consegue se satisfazer com as próprias vontades no decorrer do tempo. Para Beckett, “as aspirações de ontem foram válidas para o eu de ontem, não para o de hoje” (BECKETT, 2003, p. 12). Entretanto, as aspirações aparecem desvigoradas desde a origem no que diz respeito a João, porque, em sua primeira vez com uma puta, brocha. Lorean, a única cujo nome é lembrado por ele, então investe com ímpeto, obtendo uma finalização anticlimática. Dessa maneira, o impulso às mulheres nasce esmaecido: “Acabam assim num mais ou menos. Um meio fim que já estava lá desde um começo que não o era, pois tinha começado bem antes, em um João quase adolescente. Um presente que era um passado” (VIGNA, 2016, p. 126). O comentário sugere algo mais que o desempenho sexual fracassado, ampliando seu escopo para um momento anterior a este da primeira experiência, que alcança o presente, não obstante fique sem esclarecimento imediato. Seja como for, a passagem evidencia implicações temporais sobre a subjetividade de João. Assim sendo, busca-se um prazer frustrado já em sua concepção, arrastado, no entanto, por anos a fio, gerando, em resposta, uma insatisfação crescente:

João desce a Augusta de um jeito. Volta de outro. Isso sempre. Desde o começo. Desde Lorean. Vai como quem vai para o necessário, o ar necessário, para aquilo sem o qual ele não vive. E volta cabisbaixo, insatisfeito, nunca acontecendo o que imaginou que ia acontecer, nunca sendo tudo tanto, e por tanto tempo, quanto gostaria. E aí, aos poucos, a ida e a volta começam a ficar parecidas (VIGNA, 2016, p. 128).

Paulatinamente, João sente suas expectativas serem frustradas: o que acontece está aquém do que imagina. Nesse momento, vislumbra a si próprio nos homens envelhecidos que frequentam os prostíbulos. Com o pensamento prospectivo, dá a impressão de um lampejo de consciência, talvez princípio de

uma epifania. Imagina-se indo repetidas vezes aos prostíbulos e frustrando-se em todas. Consola-se então, afinal para ele essa não parece uma vida tão ruim, e por isso prossegue com as prostitutas. Em seguida passa uma breve temporada no exterior, procurando as transgressões de sempre em suas viagens.

João também se movimenta subjetivamente em relação à narradora. Ao se findarem as conversas no escritório, perdem o contato. João praticamente se aposenta e ela sai da cidade. Encontram-se só esporadicamente no prédio onde ela se hospeda de favor quando vai ao Rio de Janeiro, o mesmo em que morava quando vivia no apartamento vendido a João. Com esses lapsos, as transformações ressaltam-se: “Das vezes que nos encontramos por acaso no hall do elevador ou na portaria, fiquei achando que, sim, ele era outro” (VIGNA, 2016, p. 184). Passado um tempo do divórcio e encerrado o período da editora, vive tranquilamente, auxiliando a ex-esposa com reparos domésticos, e distraído com pequenos afazeres. Um outro homem se mostra, entretanto, quanto à vida amorosa. É esse outro João, irruptivo em seu novo relacionamento afetivo, que dá a torção na narrativa.

Sendo assim, a percepção sobre João sofre um segundo deslocamento. Dessa vez a perspectiva se move mais significativamente, desvelando uma complexidade formal destoante do tom desprezioso do romance. Movimento engendrado com uma troca de endereço. Enquanto trabalhava como designer, a narradora estava envolvida com um dos chefes. Juntos tinham planos de ganhar dinheiro reformando velhos apartamentos, então comprados com preços abaixo do valor de mercado e vendidos com lucro depois de reconstruídos. Contudo, em meio à aquisição de um desses imóveis, é trocada pela colega de trabalho recém-contratada. Assim fica de posse de um apartamento que não pode bancar sozinha. Aluga, por isso, um dos quartos para Mariana e o filho, Gael. Para piorar a situação, surge uma proposta de benfeitoria que não pode pagar ou tampouco se desvencilhar. À frente do projeto está Lurien, vizinho de porta dela. Pressionada, insiste com João na venda do apartamento, citando o responsável pela obra:

“Você tem de decidir logo se vai comprar meu apê, João. O Lurien me entregou o cronograma da obra. Tá pra começar.”

“Quem?!”

“Lurien. Meu vizinho também do quinto andar, a pessoa que aprovou o projeto do duplex.”

“Qual é o nome?!”

O nome era Lorean.

Foi desse modo que fiquei sabendo do nome da Lorean (VIGNA, 2016, p. 114).

O procedimento estético, recorrente no romance, une blocos textuais distintos, provocando desvios de sentido, atando personagens e ações aparentemente distantes. Cria-se, dessa maneira, um curto-circuito — imperceptível de imediato em suas ressonâncias —, com a menção de Lurien, que, pela proximidade fonética do nome, faz João se recordar de Lorean. Esse nexos estabelece a conexão ocasional daquele que será o próximo envolvimento de João com o primeiro. Porém, quando de fato se efetiva, a ligação entre eles revela bem mais, haja vista a transexualidade de Lurien. Porque, a partir daí, o fracasso sexual com Lorean — não por acaso a única puta nomeada —, resvala em insinuações tecidas com base na realização obtida com Lurien, reposicionando uma série de episódios à primeira vista tidos sem importância. Esse recurso ficcional, produzido por aproximações aparentemente despropositadas, é explicitado pela própria narradora: “Há uma ordem. Acabo de perceber. Lorean se desdobra em consequências concatenadas, embora não ela, fisicamente” (VIGNA, 2016, p. 123). São tais desdobramentos que orientam essa etapa de análise.

Dado que Elvira Vigna se furte a rótulos, uma discussão assertiva sobre a sexualidade de João seria equivocada. Nem mesmo Lurien encontra definição estrita no romance, sendo descrito, na falta de etiquetas adequadas, pela indeterminação, como uma “tradução em andamento”; quer dizer,

Não só porque é uma pessoa, portanto anda, está em estado de andamento, mas principalmente porque é uma tradução nunca terminada. As mãos grandes na busca do gesto feito para outras mãos, menores. A voz feita para outras modulações, mais finas, cacarejantes. (VIGNA, 2016, p. 113)

Logo, o que se explora aqui é o interesse de João por outros homens, mas feito como insinuação, sem se preocupar com definições precisas de sexualidade, ou tampouco se ocupar com esse debate em particular. Em outras palavras, o romance é relido por meio da relativização de episódios, embasado em uma sugestão construída no decorrer da narrativa, com foco no artifício literário. Nesse sentido, o papel intermediário de Lurien, entre o masculino e o feminino, é tomado como ponto de inflexão, no qual se conectam desejo e satisfação até então latentes, seguindo assim a própria trilha da autora.

Tal composição literária não desperta suspeitas sobre a sexualidade de João de maneira detetivesca, com informações adicionadas pouco a pouco, mas abruptamente, com a descoberta do relacionamento com Lurien. Nesse intuito, a narradora compartilha seu desconhecimento inicial sobre João mesmo ciente de todo o percurso narrativo, impondo organização formal às impressões memorialísticas. Com isso, detalhes insignificantes tornam-se indiciários, se bem que, para tanto, precisem ser revistos. Novamente, o princípio da rasura se impõe, haja vista que, para a formulação desse entendimento, uma outra camada se adiciona a trechos já deixados para trás na leitura. Esse procedimento é construído pela variação do foco narrativo à medida que se aproxima ou se distancia da matéria narrada. Variação que Theodor Adorno imputou ao romance contemporâneo ao discutir a “distância estética”. De acordo com Adorno, “No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2012, p. 61). Em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, a narradora descola-se de João conforme a narrativa avança, tanto assim que a princípio consegue soar tão machista quanto ele para se desprender por fim.

Um exemplo dessa proximidade está no relato de Brasília. Na capital da república, João localiza uma zona de prostituição em uma área de comércio, funcionando como qualquer outra empresa de prestação de serviços. O espaço reservado aos programas é bem simples, com cubículos feitos de metal e de plástico azul. A moça da vez, comparada a uma secretária, é identificada apenas como a gordinha. O sexo em si não merece muita atenção de João, mais intrigado com o sumiço de sua cerveja e a aparição de um casco em outro lugar. Em cima de uma das portas do recinto, consta a placa “sauna”. Isso basta para que ele se refira ao lugar simplesmente como a sauna. Com a deixa, a narradora faz uma piada, questionando a heterossexualidade de João:

“Você sabe, né, sauna só gay. Não existe sauna hétero. Aliás, nem lésbica.”

“Ahn...”

“Você tem certeza de que a garota gordinha deitou no colchão virada de frente pra você?”

“Hahaha.” (VIGNA, 2016, p. 32).

Nesse momento, a afirmativa passa despercebida. Afinal não parece ir além de um gracejo difundido popularmente. Também é subsequente a um trocadilho, feito com os versos imortalizados por Elis Regina, de modo que, quando João descreve o lugar a ele designado para o programa, “Dois cubículos para lá, dois para cá”, acaba sendo retrucado pela narradora, “Eram dois pra lá, dois pra cá, eu acho” (VIGNA, 2016, p. 27). Piada e trocadilho antes reforçam traços psicológicos daquela que narra do que afirmam algo sobre João. De um jeito ou de outro, ocorre, a pretexto de brincadeira, a insinuação de homossexualidade. Para tanto, a voz narrativa segue bem próxima a João, se não de todo, o suficiente para se igualar em observações machistas. Não deixa de ser sintomático, inclusive, que ambos façam coro ao cantar os versos aludidos. Mas as insinuações não param por aí.

Entre os amigos da Xerox, João é conhecido como o “vacilão”; ou ao menos assim acredita a narradora. A simples presunção do apelido já denota certa distância com o interlocutor pela inferência daquilo que não se diz explicitamente. É chamado desse jeito por desistir na última hora de programas que envolvam outros homens. Da primeira vez, fugiu de um arranjo a três no Rio de Janeiro com mais dois colegas de trabalho, Cuíca e Pedro, e óbvio, com uma profissional. Nessa ocasião, Cuíca surpreende aos dois com a rapidez com que consegue uma garota: sobe sozinho para um banho no quarto e já desce acompanhado para o jantar. Saem e jantam todos juntos. De volta ao hotel, começam as negociações. A concorrência promove a verdadeira diversão, colocando em disputa não apenas o valor do programa, mas também a ordem de cada um ao fazê-lo. Baseado no princípio da vantagem sobre outrem, o modo de ação do mundo dos negócios é transposto para as relações interpessoais. Então rivalizam com a puta por abatimento no preço e entre si pela melhor colocação na sequência proposta: “É preciso levar vantagem com a garota e é preciso levar vantagem entre eles, cada um deles precisando ficar em vantagem em relação aos demais” (VIGNA, 2016, p. 88). Visivelmente nervosos e sem saber o que fazer, ganham tempo com a negociata. Até que tudo se resolve, e João, claramente o favorito para ir primeiro, dá para trás. Daí passa a ser o vacilão.

Essa tampouco será a única vez. De passagem pelo México, João enfrenta uma situação parecida com Cuíca. Inventam um passeio turístico até se encaminharem de vez para um bordel. O lugar não atende às expectativas dos viajantes: as mulheres são velhas e os preços, exorbitantes. Ainda assim

se empenham nas tratativas de sempre. Com o argumento do programa duplo, conseguem o abatimento e saem em direção ao hotel indicado pela prostituta. Mas João muda de ideia, abandonando o amigo e a acompanhante no meio do caminho. No dia seguinte, em frente aos colegas de trabalho que também participavam do seminário internacional, Cuíca o chama de vacilão. O comportamento recorrente de João reforça uma desconfiança, abordada pela narradora já em contraposição a ele:

E há o que não some. Pelo menos da minha cabeça.

Acabo dizendo.

“Ó, dois homens trepando com uma mesma mulher, e nem precisa ser ao mesmo tempo, serve um depois do outro, na verdade podem estar atuando a fantasia de trepar um com o outro. Foi o que te fez retroceder, né, naquela rua da Cidade do México?”

João não responde (VIGNA, 2016, p. 145).

Com o assunto suscitado, João recua. Muito provavelmente não o faça por vergonha, mas por enfim perceber a capacidade de compreensão de sua ouvinte, que extravasa o aspecto mais superficial da conversa. O veredicto parece acertado, embora o conhecimento do próprio João a respeito continue desconhecido. Nada se confirma, portanto. Pois em resposta se obtém apenas o silêncio. Silêncio que vai além da pergunta e que se instaura de vez no escritório. Formula-se, pois, uma hipótese sem possibilidade de comprovação, justamente em virtude disso não levada a sério.

Afora o silêncio, João tem dificuldades em falar de homens. O episódio com Lorean é de novo retomado, demonstrando sua importância para dar formas à atração ambígua. Querendo aproveitar ao máximo, João contrata um show erótico, cuja performance envolve um casal. Sua atenção, contudo, se divide: “Vê o show e depois fica em dúvida sobre o que exatamente chamou mais sua atenção. De qual pedaço do corpo dos dois protagonistas, ali envoltos no ar da Kilt, ele de fato não desgrudou o olho”. Com base nessas indicações lacônicas, a narradora precisa adivinhar o que ele afirma de maneira enviesada: “João gasta na descrição de uma coisa ou da outra, sendo que uma coisa é de fato enorme, lhe dá até gagueira e João faz gestos para substituir palavras que de repente lhe faltam. [...] O pau do cara” (VIGNA, 2016, p. 118). Esse incômodo não se esclarece, colocando em xeque a relação de João com o corpo masculino bem dotado. Dada a reação dele ao ocorrido, fica subentendido um impasse, todavia não resolvido.

Logo, a perícia composicional permite a suposição, mas não a definição dos desejos reprimidos. Além do mais, fica evidente o distanciamento da narradora pela compreensão extrapolada sobre João.

Derradeiramente, há o único envolvimento homoafetivo corroborado. Sua natureza permanece indefinida, não obstante a intimidade entre João e Lurien fique perceptível. Coincide com esse relacionamento a melhora na disposição de João, já diferente daquele que invisibilizava as mulheres. A narradora acredita que, assim como ele está, poderia ter sido feliz:

Seria um João, esse, quase sem falar, trabalhando sempre sozinho e sem pressa. Seria um João bom, esse. Desde sempre. Seria um João que poderia ter sido um João bom, calmo, uma vida que ele consideraria boa, isso desde sempre. E esse é um dos caminhos que não foram seguidos. (VIGNA, 2016, p. 182)

De maneira evidente, a impressão acerca de João passa por alterações. Agora parece conciliado consigo mesmo e com o mundo. Embora essa acomodação se deva a fatores diversos, Lurien marca a guinada definitiva:

Lurien pode ter sido um espanto e um conforto para João. Lurien, ao lado de João, na casa de um ou de outro, vendo jogo de futebol, filme, seriado idiota, palavrões, cerveja e a comemoração do gol com Lurien levantando os braços, discreto, o sorriso embaixo da sobrançelha feita. Nenhuma competição. Impossível, a competição. Nenhum exercício possível de poder. E nenhum medo.

“Putá gol, caralho, João, você viu isso?!”

Uma mulher viável afinal (VIGNA, 2016, p. 187).

A competição dá lugar ao conforto. O que Lurien encarna, assim sendo, é a resolução das disputas travadas, dos exercícios de poder contra os amigos e contra as mulheres. Sua viabilidade relativiza a posição de João, visto para além do estereótipo masculino. Por fim, não resta dúvida que João padece, ele mesmo, da masculinidade impermeável aos desejos dissonantes, frustrando-se na busca por realizações e reduzido ao silêncio enquanto se alheia. Ao saber disso, o leitor precisa rever as próprias concepções, pois foram concebidas a partir de um ponto de vista cambiante, que o projeta rumo à troca de percepções.

Elvira Vigna elabora, por conseguinte, uma narrativa marcada pelo apagamento feminino e pelo deslocamento subjetivo. Assim como em um palimpsesto, as camadas sobrepostas interferem umas sobre as outras, de

modo que a compreensão dos episódios passa a ser relacional. Entretanto, o acréscimo de sedimentos textuais por vezes esconde mais do que revela. Por essa via, o apagamento feminino tem como correlato as superfícies recobertas. Esse apagamento não se resume à dimensão estética, porém. Muito pelo contrário, aponta para uma dinâmica social de poder, oferecendo-se à vista com nuances nos variados estratos sociais. Nesse sentido, as prostitutas ocupam, em qualquer contexto considerado, as disposições inferiores. O contraponto masculino, por sua vez, repele simplificações, relativizando concepções prontas e estereotipadas de gênero. Isso porque João não só se mostra mutável no decorrer do tempo, mas também diferente conforme muda a angulação do foco narrativo. *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* ultrapassa, portanto, questões meramente ideológicas, valendo-se de técnicas literárias complexas, dignas de um grande romance.

Dedicado a Amanda Machado

Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CANAL DA BIBLIOTECA DE SÃO PAULO. *Segundas intenções com Elvira Vigna*. São Paulo: BSPbiblioteca, 2016. 1 vídeo (1:53:42). Disponível em: <https://youtu.be/-QWSvZhNGIY>. Acesso em: 08 de agosto de 2022.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Sônia Queiroz. Belo Horizonte: Edições Viva voz, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VIGNA, Elvira. *Como se estivéssemos em palimpsestos de putas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Data de submissão: 11/10/2022. Data de aprovação: 27/02/2023.



A escrita de uma (quase) cena: a performance da narradora-escritora em *Pré-história*

The writing of an (almost) scene: the performance of the narrator-writer in Prehistory

Elisabete Alfeld

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, São Paulo/ Brasil
bete.alfeld@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-4563-1706>

Priscila Simeão Silva Maduro

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, São Paulo/ Brasil
priscila.simeao@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8741-3371>

Resumo: Em *Pré-história* (Paloma Vidal 2020) a narradora-escritora não escreve o que quer, escreve outro livro que caracteriza como livro-sombra. Nesse livro-sombra, qual é o perfil dessa narradora? Que história escreve? Quais são os contornos desse sujeito que se mostram na enunciação? Tais questões alinham-se aos objetivos norteadores desse estudo, que consistem em investigar, no processo criativo da obra, a construção performática da escrita e da presença autoral. A análise prioriza o lugar da palavra na escrita literária, assim como o contorno do sujeito que se mostra na enunciação. Ambos atuam na página que se configura como um espaço cênico onde ocorre a dramatização da palavra e da narradora-escritora.

Palavras-chave: *Pré-história*; livro-sombra; encenação; performance; autoficção.

Abstract: In *Pre-history* (Paloma Vidal 2020) the narrator-writer does not write what she wants, she writes another book that she characterizes as a shadow book. In this shadow book, what is the profile of this narrator? What story do you write? What are the contours of this subject that are shown in the enunciation? Such questions are in line with the guiding objectives of the study, which consists of investigating the performative construction of writing and authorial presence in the creative process of the work. The analysis prioritizes the place of the word in literary writing, as well as the contour of the subject that is shown in the enunciation; both act on the page that is configured as a scenic space where the dramatization of the word and the narrator-writer takes place.

Keywords: *Pre-history*; shadow book; staging; performance; autofiction.

Apresentação

Este livro é a sombra de um outro que eu queria escrever[...].

Paloma Vidal, *Pré-história*

Iniciar a leitura do romance *Pré-história*, de Paloma Vidal, por esse desejo não realizado da escritora ficcional desencadeia alguns questionamentos. O primeiro volta-se para conhecer quem escreve. É uma narradora-escritora sem nome (como as demais personagens do seu núcleo familiar), que dialoga com muitas vozes: Vinicius de Moraes, Ulysses Guimarães, Raúl Alfonsín, Color, Lula, Laurence Olivier, Chico Buarque, Indy, Renato Russo, Hal... Tal situação cria o contraponto entre o núcleo familiar e as personas-personagens ficcionalizadas, além de ser material para a construção da ficção. O segundo questionamento é saber por que ela não escreve o que quer: “eu queria escrever para te ferir, para te tirar do sério, para fazer você berrar comigo, dizendo que eu não entendo nada.” (VIDAL, 2020, p. 13). Esse motivo a levou a desistir de escrever o que queria para escrever o livro-sombra, cuja temática recai sobre escrever o que não é mais possível. Com a temática escolhida, a própria narradora ficcional propõe a questão central que norteia a escrita do romance: “Mas o que mesmo não é mais possível: o livro, nós, este mundo?” (VIDAL, 2020, p. 13).

Entre o livro desejado e o livro escrito, está a pré-história, a história da cena inaugural, uma cena fantasmática porque vivida há 30 anos. Agamben explica que os movimentos fantasmáticos são resultantes de pensar de fantasia em fantasia, da incapacidade de controlar o incessante discurso dos fantasmas interiores (AGAMBEN, 2007) e que

A história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que acontece a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua dialética recomposição. (AGAMBEN, 2010, p. 53)

Tal situação – escrever com esses fantasmas – é, assim, colocada: “eu não me lembro do dia em que a gente se conheceu. Essa pré-história se apagou da minha memória.” (VIDAL, 2020, p. 15). A narradora-personagem não se lembra e, no entanto, recorda muito bem o momento que escolhe para situar a origem da história:

Eu não me lembro desse dia, mas me lembro de outro, **que escolhi como a origem da nossa história**. Meus pais comemoravam meu aniversário e o dos meus irmãos no play do nosso prédio. [...] Era agosto. **Agosto de 1989**. Você usava uma camisa e, no canto esquerdo, o do coração, um broche com a estrelinha do PT. (VIDAL, 2020, p. 15, destaques nossos)

Escolhidos mês e ano, a narradora-personagem elege a situação desencadeadora da origem da história:

Nesse dia, **o que escolhi como origem da nossa história**, você teria concordado comigo. Do jeito simples, como experimento contar esta história, nesse dia eu te amei, pela camisa arrumada demais para a ocasião, junto com o cabelo molhado, e pelas pernas compridas, e pela delicadeza de **me acompanhar até o botequim da esquina para comprar o refrigerante** que tinha acabado, e por andar devagar e, claro, pela estrelinha do PT. (VIDAL, 2020, p. 18, destaques nossos)

Essa contextualização geral que apresentamos para situar nossas indagações nos levam à proposta do caminho escolhido para analisar o romance *Pré-história* (2020), de Paloma Vidal. Nesse sentido, identificamos, a partir da leitura, que a chave já está proposta na própria obra: na interrupção da escrita, que opera por fragmentos entre lembrar e esquecer, entre “não presença, não ausência” (BLANCHOT, 2007, p. 171), encontramos os seus traços singulares. Tais aspectos são performatizados na escrita do livro-sombra, que “abre-se aos brancos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito, nem à lembrança, nem às palavras.” (GAGNEBIN, 2006, p. 55). Com efeito, interessa-nos investigar, no processo criativo da obra, os índices performativos na escrita e na configuração da presença autoral, que vão responder à questão proposta pela narradora-ficcional: o que não é mais possível: o livro, nós, este mundo?

1 O não-livro: a encenação da performance da escrita

Fico olhando para as palavras. Gostaria de não ter que escolher, que elas fizessem o trabalho sozinha. Em alguma medida elas fazem.

Paloma Vidal (2020, p. 35)

O lugar da palavra nessa escrita e o contorno desse sujeito que se mostra na enunciação estão desenhados na página – o espaço cênico onde ocorre a dramatização da escrita e do sujeito. A escrita está carregada de incertezas, tal qual a atuação do sujeito: “Estou me perdendo.” (VIDAL, 2020, p. 17). Escrever, para a narradora-escritora, é uma tentativa de experimentar as potencialidades da escrita: “Eu poderia contar esta história de muitos jeitos.” (p. 104); escolhe escrever em fragmentos, estratégia criativa que performatiza a escrita e o sujeito num ato singular:

Se escrevo em fragmentos, não é porque quero complicar as coisas, mas porque às vezes não consigo continuar. Talvez, isso sim, não consigo continuar porque já estou começando a complicar as coisas. [...] O que eu quero dizer com isso? [...] Às vezes é mesmo difícil continuar. Uma frase tão simples [...]. Dela se abre um abismo e fico indecisa entre me jogar ou não. Paro. Observo. Volto às frases curtas. Uma de cada vez. São como passos. Eu me desloco. (VIDAL, 2020, p. 17, 47)

A experiência de escrever e a experiência do sujeito em remontar fatos passados são arrastados para essa modalidade de escrita (fragmentária e titubeante), cuja intencionalidade é “deixar de ser representativa para tender para seus extremos ou seus limites.” (DELEUZE; GUATTARI, 2022, p. 36). Deixa de ser representativa, porque são momentos-lembranças que a escrita traz para o presente e que se constituem em pequenas cenas. Reviver essas cenas é a estratégia que contribui para expandir os limites de uma escrita que se coloca entre contar e encenar. Essa ambivalência é correlata à noção de “exterioridade desdobrada”, assim explicada por Foucault:

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer. (FOUCAULT, 2009, p. 268)

Transgressão, experimentação e mistura de gêneros ampliam o literário, uma vez que a escrita do livro é atravessada por outras manifestações artísticas, aspecto que será apresentado posteriormente. Para ilustrar essa ampliação, os versos da canção¹ – “Quero me encontrar, mas não sei onde estou/Vem comigo procurar algum lugar mais calmo.” (VIDAL, 2020, p. 7) –, são, metonimicamente, representativos do medo, da incerteza, do convite para sair da condição conflituosa. Na situação de leitura, eles antecipam o efeito do esvaecimento gradativo da narradora-escritora, que desejava cruzar a sua história com a do parceiro e, mais do que isso, almejava no lugar do “eu” encontrar o “nós”: “queria a primeira pessoa do plural.” (VIDAL, 2020, p. 73). O tempo verbal predominante na escrita do livro-sombra é o futuro do pretérito, ideal para contar uma história que já foi vivida, com uma linguagem que sempre retorna às frases curtas e tenta se equilibrar com o emprego de advérbios indicativos de dúvida, que, desnudados, transformam-se em índices performáticos dessa escrita ambivalente e incompleta, tal qual a narrativa sobre as ruínas afetivas.

Além disso, o enredo é tramado com os fios do tempo: é a intensidade de quanto o esquecido quer ser lembrado. Diante dessa intenção, o ato criativo da escrita só pode estar sob o comando de um sujeito fraturado, melancólico e nostálgico: “Era irritante que eu quisesse estar em outro tempo que não o presente. E mais irritante ainda era a desconfiança de que eu quisesse reencontrar, no presente, um passado que para você tinha ficado para trás.” (VIDAL, 2020, p. 60). Nessa remontagem, depara-se com um tempo rachado (DIDI-HUBERMAN, 2018), intervalar e marcado pela descontinuidade de uma sucessão de cenas fragmentárias em diferentes temporalidades.

Escrever essas cenas diversas com esse jogo de temporalidades é, para a narradora-escritora, uma escavação metafórica:

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. (BENJAMIN, 1987, p. 239)

¹ *Meninos e Meninas*, composição de Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá e Renato Russo, 1989.

Daí o não-livro, o livro-sombra, colocar-se como um projeto literário que performatiza a experiência da linguagem paralela à sensação fragmentária do sujeito, com suas idas e vindas, à perseguição da cena original. A narradora-escritora vacila: “Gostaria de não ter que escolher. [...] Eu tinha vivido a infância em um mundo de ficção aberto a todas as possibilidades: eu nunca estava onde eu realmente estava. De repente esse jogo não funciona mais.” (VIDAL, 2020, p. 57).

Essa sensação é reiterada no decorrer do romance:

Não exagero quando digo que às vezes não consigo continuar. Fico olhando para as palavras. Gostaria de não ter que escolher, que elas fizessem o trabalho sozinhas. Em alguma medida, elas fazem. Eu tinha escolhido a cena da estrela, elas querem a do mar. (VIDAL, 2020, p. 35)

No entanto, quando as palavras não lhe dizem mais nada, a narradora começa a inventar e adverte: “Não invento tudo. Não quero. Não posso.” (p. 37). A metalinguagem poético-cênico-literária é desenhada no decorrer da narrativa, no modo como os capítulos se iniciam, com as primeiras frases escritas em maiúsculas, algumas vezes antecedidas com versos de canções, que ocupam a página anterior e, também, funcionam como estratégia para trazer o leitor para a história, contextualizando-a temporalmente. Por vezes, o conteúdo do capítulo recupera esses versos, já estabelecendo a interação com o leitor. Um outro motivo pelo qual a narradora coloca o leitor em cena é para fazê-lo, constantemente, reviver a cena escolhida como origem da história que ela quer que seja dela e do parceiro. Com efeito, diz a narradora-protagonista:

Não sei se já esgotei a cena e posso ir adiante. Desprender-se e seguir faz parte da simplicidade que quero experimentar. Só que eu gosto demais dela. Perdi a conta de quantas vezes a revivi desde que aconteceu. Centenas. São 30 anos fazendo um cálculo simples, digamos que em média, lembrei dela uma vez por mês durante este tempo (posso ter passado algum mês sem lembrar, mas houve certamente alguns em que lembrei várias vezes). Seriam 360 vezes. Por quê? Por que gosto tanto desta cena? Talvez, simplesmente porque ela é uma expectativa que se cumpre. São poucas as coisas das quais **a gente** pode dizer isso na vida. Acho que eu posso dizer isto: começar nossa história ali é acreditar que uma expectativa se cumpriu. (VIDAL, 2020, p. 19, destaque nosso)

Voltar sempre a essa cena é como “abandonar-se à magia do desvio.” (BLANCHOT, 2011a, p. 63-64) e, por extensão, conduzir, também, o leitor para esse desvio. A escrita errante quer transformar a passagem do vivido em narrativa, escrevendo uma frase de cada vez, observando o que as palavras querem dizer. E é para se abandonar à magia do desvio que reconta. Nesse ato de recontar, está inscrita a sua intencionalidade: trazer para a cena o parceiro (e o leitor para acompanhar a sua história). Importante destacar que a protagonista-escritora se dirige a um interlocutor (seu parceiro) que não se interessa pela história que ela está contando e que, também, não tem uma voz atuante, uma vez que sua voz é colocada em cena pela rememoração:

No fim, você me **dizia** o tempo todo que eu complicava as coisas. (VIDAL, 2020, p. 15) [...]

Vejo seu olhar vendo, vejo sua curiosidade. Vejo seu deslumbramento. (p. 47) [...]

Obstinada, **eu queria** que você cruzasse sua história com a minha, queria a primeira pessoa do plural. Obstinado, você se negava. Você achava **que não era necessário dizer nada sobre nossa pré-história**. (p. 73, destaques nossos)

Esse interlocutor distante e desinteressado vai ser substituído: ela estabelece o pacto com um outro interlocutor mais atuante, que está acompanhando sua história, e figurativiza-se na seguinte declaração: “Do jeito como **experimento contar esta história, você** percebeu rapidamente minha inconsistência, e se encantou por ela.” (VIDAL, 2020, p. 17, destaques nossos). O parceiro não se encanta pela história que ela vai contar – algo que ela deixa claro no decorrer do romance, inclusive ressalta que ela sabe que o parceiro tem um jeito de contar essa pré-história que, para ela, ficou inacessível.

Assim, “você” coloca em cena seu outro interlocutor, o leitor do romance, com quem estabelece o pacto desde o início, quando avisa que o livro que ele tem em mãos é a sombra de um outro que ela queria escrever. Esse pacto é estabelecido antes de o leitor começar a leitura: “**Você** me abre seus braços/E a gente faz um país.” (p. 12, destaque nosso). O leitor lê/canta; torna-se cúmplice dos livros, dos filmes e dos programas de TV citados no romance aos quais também assistiu. A ambivalência do emprego da forma de tratamento – você – coloca o leitor em cena e estabelece a convivência necessária para firmar o pacto. Esse é o seu interlocutor que se encanta pela história e reconhece que “não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas a verdade lúdica.” (BARTHES, 2012, p. 29).

Portanto, o romance é escrito no limiar entre a invenção, as lembranças e a vontade em trazer para o presente a cena inaugural: escreve em fragmentos a história meio inventada, meio verdadeira com a sobreposição de tempos. A cena inaugural pertence a um outro tempo. Querer recuperá-la, no presente, pela escrita é um procedimento que lembra o que Agamben diz sobre o acesso, no presente, ao passado remoto:

A via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma **arqueologia que não regrida**, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. **Já que o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido**, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver. (AGAMBEN, 2009, p. 70, destaques nossos)

O não-vivido é a pré-história que não é escrita e, para compensar essa falta ou perda, a protagonista-escritora busca saídas no que ela denomina de “encenar as perdas para encarar o medo.” (p. 91), para encarar o mundo e enfrentar o que ficou no passado. Ou seja, a cena da pré-história passada no imaginário de uma “menina estrangeira fantasiada de carioca da gema”, “a menina que era e não era uma menina de Ipanema”. Essa menina é trazida para o presente da escrita trinta anos depois para retornar à sua pré-história. Não retorna à sua, mas acaba retornando a outras (dos pais, do avô, da década de 80 e 90) e, com essas pré-histórias, percebe que “Não há uma origem. Há muitos começos possíveis. Houve a cena da estrela. Houve a cena do mar. Houve a cena do livro.” (VIDAL, 2020, p. 113).

Além dos muitos começos possíveis e das muitas cenas, a sua escrita é atravessada pelas muitas linguagens que, deslocadas de seu contexto de origem, transformam-se em matéria de ficção. Com efeito, funcionam como dispositivos cenográficos e/ou dramáticos. Apresentamos alguns exemplos:

A canção:

- Uso de versos como epígrafe: “Você me abre seus braços/E a gente faz um país.” (Marina Lima/Antônio Cícero) → serve para firmar o pacto com o leitor e colocá-lo em cena (o gesto de abrir os braços = aceitar sem revidar);

- Referência a uma palavra da canção: “acho que eu estava deixando tudo isso para ser decifrado por **escafandristas** de uma civilização futura, que nem na música do Chico Buarque.” (p. 31); da mesma canção, apropria-se do refrão: “Não se afobe não/que nada é pra já.” (p. 31) → escavar memórias; sem pressa = arqueologia do afeto.

O cinema:

- *Indiana Jones*: a referência ao filme de sucesso em 1989, que marca a adolescência dos dois = viver a aventura do (no) filme
- *2001: uma odisseia no espaço*: a referência sobre os diferentes momentos em que o monolito aparece, as cenas iniciais e as finais servem para recordar que o filme deixa proposadamente em aberto o final; tal qual o procedimento que a protagonista-escritora escolheu para finalizar a sua história: “Escrevo simplesmente o mês e o ano em que estou. Um ano depois. Trinta anos depois. Ninguém pode terminar por mim. Escrevo o mês e o ano e não coloco um ponto final. Outubro de 2019” (VIDAL, 2020, p. 120).

A literatura:

- *A insustentável leveza do ser* (Milan Kundera): a referência faz menção ao procedimento de leitura realizado quase juntos: ela, especificamente, que leu procurando o olhar do companheiro sobre as letras e, na voz do narrador em primeira pessoa, encontrou a voz dele; no protagonista do romance, uma possível aproximação: “Depois coleí você ao personagem, um homem que tinha amarrado sua vida a uma mulher sem saber muito bem por quê.” (p. 62) → projeção da leitura na história vivida;
- *Os miseráveis* (Victor Hugo) → projeção da leitura na história vivida.

Essas linguagens que atravessam a escrita do romance têm uma função indicial e estabelecem pistas sobre seu contar, ou seja, sobre a escrita simples reiterada pela narradora-escritora que, em vários momentos, “olha para as palavras” e, como diz: “É difícil se decidir ao escrever na primeira pessoa sobre outras pessoas – a sua, a minha, há 30 anos.” (p. 32). As citações contextualizam político-culturalmente o tempo vivido, cenarizam uma época, embalam, ao som de canções e das referências filmicas, a história do casal (e,

por extensão, muitas das histórias dos leitores). Em alguns momentos, o uso da citação dos títulos dos romances, os fragmentos de versos da canção e os filmes entram na composição do enredo para contar a história das personagens.

Em todos esses momentos, sobressai-se o gesto da escrita, porque, aquilo que a narradora-escritora quer escrever, não consegue e, assim, escreve sobre as apropriações das referências incorporadas ao enredo, dos fatos políticos das décadas de oitenta e noventa. Nesse modo de contar, apropria-se de fatos culturais e políticos. O material da escrita que vem de telas, da televisão e do cinema, dos debates políticos e das informações sobre o mundo transmitidos pela TV (as eleições, a queda do muro de Berlim) reforçam o efeito de real – trazem para a cena a remontagem da sociedade do espetáculo. Do cinema, o recorte de títulos e fragmentos de cenas são estratégias para usar a ficção e contar sobre a relação afetiva familiar perdida:

Em outro momento, teríamos associado simplesmente Poppy a mim, Tronco a você, eu sairia dançando do cinema, com a música ainda na cabeça, você ria de mim fingindo achar ridículo. Eu danço um pouco, sem vontade, pelo nosso filho, **porque a história acabou, mas ainda estamos nela**. Não é fácil deixá-la para trás. Eu não quero. Não é para isso que escrevo. Você está animado de verdade. Para te irritar, eu poderia perguntar se você acha que a Chef é que nem a Dilma. Se agora seremos felizes. (VIDAL. 2020, p. 100, destaques nossos)

Além disso, escreve sobre as cenas que recorda e encena as perdas. Entre elas, a **história silenciada**, na qual, talvez, pudesse encontrar a pré-história sobre a qual não consegue escrever. Talvez, por essa razão, escreve outras cenas, como a do amor inventado na fantasia adolescente:

Queria me jogar **a teus pés**. Dançava sozinha no meu quarto com um walkman, imitando o Cazuzu ou o Renato Russo, fingindo dançar para você. Se eu tivesse contado para uma amiga, minha mãe, talvez elas tivessem me dito que era **um amor inventado, uma fantasia**. Você tinha 13 anos. Quando eu voltava a essa cena, à estrelinha do PT, você insistia nisso: eu tinha 13 anos. Você não me contradizia quanto ao nosso amor precoce, mas se irritava com a presença do broche. Você se irritava, mas não o negava. Ele estava lá, só que não queria dizer nada. Nosso amor, sim, a política não. (VIDAL, 2020, p. 80, destaques nossos)

Ou, ainda, a história silenciada da cena do estupro: “quase cheguei a esquecer que a primeira vez que um homem se deitou sobre mim foi sem que eu quisesse. Talvez se você tivesse perguntado eu teria te contado.” (VIDAL, 2020, p. 110).

2 A performance autoral: (des) mascarar a estratégia da autoficção

Escrever é pois mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro.

Michel Foucault (1984, p. 150)

O romance *Pré-história* não esconde apoiar-se na biografia da autora, que esbarra, a todo tempo, na dificuldade (arquitetada) de ficcionalizar suas memórias. O livro é narrado em primeira pessoa autobiográfica, que conta suas experiências vividas como a infância bipartida entre Argentina, onde nasceu, e Brasil, país ao qual veio com os pais, exilados na época da Ditadura Militar. Experiência que, transformada literariamente, é incorporada pela personagem narradora-escritora:

Na Argentina não havia plays, esse espaço exclusivo para as crianças. [...] Com o dinheiro da venda do apartamento que tinham em Buenos Aires, eles compraram um na Rua Barão de Jaguaripe, de dois quartos, onde moramos por pouco tempo, porque antes de minha irmã nascer eles decidiram procurar outro maior [...] e compraram para a gente morar o apartamento da Saddock de Sá, a prazo. Então é ali, na rua Saddock de Sá, onde começa nossa história, tal como vou contá-la aqui. [...] Minha mãe e meu pai gostam de contar que quando a ditadura argentina acabou, no final de 1983, minha irmã já tinha nascido, eles já tinham comprado o apartamento da Saddock de Sá, o trabalho ia bem, então eles decidiram não voltar. (VIDAL, 2020, p. 17, 20, 26)

Inscreve-se, na obra, uma revalorização da subjetividade, que coloca o sujeito em lugar privilegiado dentro da narrativa. Percebe-se, desse modo, que as diferenças entre autora e narradora-personagem, assim como as diferenças entre realidade e ficção, vão se borrando. O que se opera é uma inserção de elementos da própria vida da autora na história narrada. Com a incorporação subjetiva da realidade, arte e vida estão, na escrita do romance,

validando a autenticidade do relato e, ao mesmo tempo, criando o jogo autoral, de modo a provocar a instabilidade do eu (autoral ou ficcional?), que fabula com as lembranças: “Você tinha 13 anos e usava uma estrelinha do PT na camisa. Tento me situar na perspectiva dela. Ver o que ela vê do seu peito e para dentro dele. O que ela irradia. Eram muitas as expectativas.” (VIDAL, 2020, p. 21). Inscrevem-se, aí, uma certa nostalgia e um desencantamento, talvez para quebrar o encanto da “fábula”: “as pessoas são sempre iguais, como um eterno e descomunal teatro, em que só mudam os figurinos e os cenários.” (VIDAL, 2020, p. 33). O comentário pode ser atribuído à voz autoral, e a ambivalência das vozes pode ser pensada como uma estratégia para performatizar o(s) eu(s). Entre o lembrar e o escrever, aquilo que se conta do passado é escrito no presente e para o presente, uma vez que é matéria para o livro-sombra. Esse tempo em trânsito é também um modo de sugerir que “o sujeito que fala é o mesmo que aquele pelo qual ele é falado.” (FOUCAULT, 2009, p. 219). Tal situação coloca o ato de escrever como possibilidade para compreender que as lembranças são cenas: “encenar a perda para encarar o medo.” (VIDAL, 2020, p. 91) – cuja montagem está sendo realizada para ser apresentada nas páginas finais.

A subjetividade e o lugar da voz ora autoral, ora ficcional tornam-se centrais para autenticar as aproximações entre arte e vida, contar e encenar, passado e presente. Os traços biográficos ficcionalizados compõem o perfil da narradora-personagem e estabelecem a relação constitutiva desse sujeito com o exterior da obra, que se manifesta nos desvios espaço-temporais (a década de oitenta, noventa, a atualidade). Essa contextualização transita entre duas datas principais, agosto de 1989 e outubro de 2019. A primeira marca o início da história que vai ser elaborada; a segunda, a sua finalização, um ano depois. Esse desvio orienta o processo de escrita: “Eu adoro o passado e o futuro. Não sobrevivo sem lembrar e sem planejar, oscilante entre a melancolia e a ansiedade.” (VIDAL, 2020, p. 31). Essa sensação contamina a linguagem nos desvios da escrita fragmentária, nas frases curtas, nas repetições. Tais desvios, conforme Deleuze (2011), não são interrupções do processo, mas paragens que dele fazem parte. Para Deleuze, escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se. Completa dizendo que “é um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. [...]. O escritor como vidente e ouvidor, finalidade da literatura: é a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias.” (DELEUZE, 2011, p. 11, 17).

Essa “passagem da vida na linguagem”, material de construção ficcional, está presente nas narrativas contemporâneas e que se categorizam como “escritas de si”. O autor, ao escrever sobre si mesmo, “em um esforço sempre renovado e sempre falido” (MOLLOY, 1996, p. 11), dá voz àquele que não fala, à figura que está ausente, dotando-a de uma máscara textual. A dramaturgia da escrita voltada para construir-se a si mesmo e o desejo contrariado da escrita que se realiza no não-livro são índices performáticos da ambivalência autora-escritora-ficcional. Escrever, em *Pré-história*, é narrar, com a mediação da voz ficcional, a história desse sujeito, que não existe senão no presente da enunciação. Pode-se pensar, a partir dessa postulação, em um artifício de linguagem, cujo efeito é potencializar os dados autobiográficos no contexto ficcional de um livro, cujo enredo é uma “história meio inventada, meio verdadeira”, na qual se opera um movimento pendular entre o real e o imaginário que desestabiliza dicotomias estanques como mentira e confissão, original e cópia:

Minhas ficções solitárias não me dão resposta e eu não saio mais do lugar. Passo a me perder nos livros, para não ter que olhar para nada, para não ter sequer que desviar o olhar. Escolho os livros para não ter que escolher nada fora deles, para que eles escolham por mim. (VIDAL, 2020, p. 57, 58)

Ainda que se busque relatar eventos ancorados no real – “O mundo em 1989 estava virando outro. Minha mãe e meu pai comemoravam a queda do muro de Berlim como se fossem eles que pudessem rever os familiares que tinham ficado do outro lado.” (VIDAL, 2020, p. 65) –, as personagens que viveram os fatos, quando inscritas no texto, já são outras, reconstituídas pelos recursos ficcionais. Com efeito, o “sujeito que ‘retorna’ nessa nova prática de escritura em primeira pessoa não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais.” (KLINGER, 2008, p. 22). Do mesmo modo, rememorar não é buscar uma lembrança precisa de um dado momento do passado, mas uma abertura a tudo o que vem antes e depois do acontecimento, às ressonâncias que se produzem entre presente e passado. A imagem rememorada, portanto, já é outra, nunca vista, que emerge neste fugaz instante, em meio a outras imagens.

Já de antemão, o leitor de *Pré-história* é avisado da impossibilidade da escritora de escrever o que deseja: “E então o livro, e a ferida, e os berros, e eu desistindo de escrevê-lo para escrever outro que falasse sobre como às vezes não é mais possível.” (VIDAL, 2020, p. 13). Da falência da possibilidade de se narrar o vivido e de se narrar pelo outro, concebe-se o livro-sombra: o livro-possível, no qual se mesclam, ao real, os procedimentos ficcionais, que flexibilizam os limites do gênero autobiográfico, reformulado, na contemporaneidade, em autoficção. Esta, explica Klinger, não pressupõe a existência de um sujeito prévio, “um modelo”, que o texto possa copiar ou trair, porque não há original e cópia e, sim, “a construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral - um personagem – que é o autor.” (KLINGER, 2008, p. 20). “Releio a pergunta que acabei de escrever e penso que estou sendo simplista, afinal de contas. Não a apago. Volto às frases curtas. Uma de cada vez” (VIDAL, 2020, p.79). Portanto, as autorias misturam-se. A autoficção está no limiar entre invenção e confissão, portanto, capaz de criar subjetividade e mitificar o escritor. Explica Klinger:

A autoficção funciona tanto nas passagens em que se relatam vivência do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). (KLINGER, 2008, p. 23)

Afirma, ainda, que o relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, é o que permite pensar a autoficção como uma performance do autor. Importante aqui destacar que, para Klinger, “o conceito de performance deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem de autor.” (KLINGER, 2008, p. 24).

A relevância do estudo de Klinger é a proposição de uma “sutil diferença entre o sujeito escritor e a figura do autor” de modo que “não há um sujeito pleno, originário que o texto reflete ou mascara.”. Na autoficção, para ela, a escrita cria um sujeito por meio de uma operação performática: encenase, na escritura, uma personagem também construída extratextualmente, que é a figura do autor. Ou seja, “tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do escritor são faces complementares da mesma produção da figura do autor [...]” (KLINGER, 2008, p.24). Nesse sentido, pode-se pensar a autoficção a partir da noção de dramatização, que não busca identidade entre o sujeito que fala e aquele colocado na narração e, sim, um

sujeito como desvio, que encena o material vivido. Com efeito, a “matéria autobiográfica fica de certo modo preservada sob a camada do fazer ficcional e, simultaneamente, se atreve a uma intervenção na organização do ficcional, em um apagamento consciente dessa fronteira.” (SHOLLHAMMER, 2011, p. 107). O seguinte trecho é ilustrativo dessa situação:

É meu aniversário. Estamos no carro. Ouvimos no rádio sobre a “condução coercitiva” do Lula. É uma língua nova que nos forçam a aprender. Você entende imediatamente, eu estou atônita e revoltada. Não sei se me revolta mais a notícia ou o seu entusiasmo. Você não precisa dizer nada. Uma leve mudança no corpo, no olhar, na voz difíceis de descrever, difíceis de suportar. Voltamos para casa. Uma palavra basta para que o nosso áudio fique exposto. Uma violência que não sabemos como encarar. (VIDAL, 2020, p. 116)

Na enunciação de *Pré-história*, destacam-se duas operações performáticas: a que constrói teatralmente a figura da autora-narradora e aquela arquitetada pelo discurso político desse sujeito que diz eu. Quando a autora ficcional lança mão de uma narradora que mais pondera sobre o gesto da escritura do que propriamente narra, encena uma autora que desconfia de si própria, a quem cabe construir “a duras penas sua autoridade, apenas para revogá-la na página seguinte, sendo esse o movimento destrutivo que lhe resta.” (FUKS, 2017, p. 82).

Há, em *Pré-história*, uma narradora que titubeia, que dá um passo atrás a cada linha avançada: “Olho para a foto insistentemente e não consigo me decidir. Essa ambivalência que talvez estivesse lá, talvez também seja o que sobrevive até hoje. É o que me fez escrever “talvez” 14 vezes até agora.” (VIDAL, 2020, p. 32). Uma narradora que desconfia de si própria, da sua autoridade narrativa e da sua capacidade de relatar suas memórias. A dificuldade (encenada) de narrar (artifício narrativo) garante legitimidade ao enredo, porque a autenticidade da obra é, agora, conferida pela subjetividade que a atravessa. A operação performática que se constrói no romance é a do narrador contemporâneo, que, ao responder à tentação biográfica, coloca em xeque uma possível noção de verdade e desnuda o próprio caráter de artifício escritural que a dramatização de si deixa transparecer: um sujeito duplo, “ao mesmo tempo real e fictício” (KLINGER, 2008, p. 25).

Paloma Vidal confecciona um imaginário de uma narradora bipartida, estrangeira que é e não é uma garota de Ipanema e que, tal como os pais, foi uma espectadora interessada tanto no que se passava no Brasil quanto

no seu país natal. Arquiteta uma imagem, sobretudo, de uma espectadora a distância, em contrapartida àquele (seu companheiro) que, supostamente engajado, usava o emblema de um partido político:

Você sabia uma porção de coisas. Nesse dia, a estrelinha guardava para mim essa sabedoria, por isso ela me chamou a atenção. Claro que se ela retorna foi pelo que veio depois, a ponto de que eu poderia até duvidar dessa impressão original. Mas eu não quero duvidar dela. Nessa cena, eu quero deixá-la ali, presa com um alfinete no canto esquerdo da sua camisa. Eu era uma espectadora interessada nas eleições, mas não usava o broche do PT. [...] Eu queria estar à altura da sua estrelinha. (VIDAL, 2020, p. 29, 81)

Acrescente-se à encenação política do “eu”, que vai sendo arquitetada paulatinamente no romance, uma dimensão mais ampla, que acaba por encenar o ideário político e cultural de toda uma geração, na medida em que narradora se apropria de um mosaico de imagens com referenciais históricos, canções de músicas, filmes e literatura. Tal estratégia performatiza os anseios e frustrações daquela geração pós-ditatorial. Nessa mesma direção, há uma construção ambiguaizada dessa narradora-personagem em relação ao seu parceiro (e ao leitor):

Fixidez e movimento, permanência e impermanência, indiferença e melancolia, direita e esquerda. Os opostos eram e não eram claros. Queríamos que fosse assim. Em silêncio, vivíamos a utopia do amor que existe apesar das diferenças. (VIDAL, 2020, p. 102)

Talvez seja possível pensar, em um sentido ampliado, na encenação do contexto político atual, pautado por forte polarização. Não nos parece fortuito, nesse sentido, que a narradora-personagem traga para o discurso precisamente dois emblemas que, atualmente, simbolizam o antagonismo político no Brasil: o broche com a estrelinha do PT e o pingente com o desenho do Brasil:

Quando a gente se reencontrou, o primeiro presente que você me deu foi **um pingente com o desenho do Brasil**, verde, com um contorno dourado, que eu poderia carregar sempre comigo. Minha mãe e meu pai riram do que acharam óbvio. Mas nada é tão simples. Entre tantos desenhos possíveis, você tinha escolhido esse para me demonstrar seu amor. (VIDAL, 2020, p. 105, destaques nossos)

Ao se apropriar de emblemas como o desenho do Brasil e a estrelinha do PT, o romance metaforiza a ideia de coletividade. A escrita de si como performance expõe o sujeito enunciador na encenação dos traços autobiográficos. Acrescente-se que a dimensão da *mise-en-scène* escrita é um gesto da autoria ambivalente, situada entre o literário e o dramaturgico: “Ensaio como terminar. [...] Eu me preparo. [...] Alguém precisa terminar isto por mim e decidi que será ela.” (VIDAL, 2020, p.119). As muitas cenas rememoradas ganham palco, solução cênica e literária: o desejo não realizado de escrever o livro que gostaria, o experimento da linguagem literária na construção da ficção, que se revela na ambiguidade do potencial cênico da escrita: escrever encenando a impossibilidade de escrever.

Considerações finais: incompletude e errância da escrita

À questão proposta pela narradora ficcional: o que não é mais possível: o livro, nós, este mundo, a *mise-en-scène* realizada na página respondeu com as cenas rememoradas. A narradora-personagem-escritora ensaia o final possível: a pré-história é uma história inacabada, porque apenas encenada. Daí a sua singularidade ser a incompletude, a dúvida e a errância – qualidades incorporadas pela escrita do livro-sombra. A impossibilidade da escrita potencializa as brechas temporais, espaciais e memorialísticas:

Leio e releio. Política. Miragem. É possível que tenhamos visto algo onde não havia nada? Quero muito a primeira pessoa do plural. Não é fácil. Ela parece simples, mas não é. [...] Não sei se escrevo com amor sobre o nosso ódio ou o contrário. Escrevo contra o silêncio. Escrevo contra o medo. O silêncio e o medo me protegem dizendo que vai ficar tudo bem. Que vou terminar esta história e vai ficar tudo bem. Eles criam miragens. Eu resisto. (VIDAL, 2020, p. 111-112)

“Eu resisto” – essa frase envolve a narradora-escritora em todos os momentos de sua escrita, como um mote para continuar escrevendo o que não consegue; uma estratégia autoral (da narradora ficcional) para pensar sobre o que escreve enquanto não escreve o que quer. Daí ela dizer: “a escrita, aos poucos, começou a me resgatar”. Outra frase recorrente – “fico olhando para as palavras” – dá a dimensão do ato de escrever como uma contemplação da palavra nessa escrita cuja pré-história se apagou, e pensar nas palavras possibilita “remontar o acontecimento, em instalar-se nele como

num *devenir*, em nele rejuvenescer e envelhecer a um só tempo, em passar por todos os seus componentes ou singularidades.” (DELEUZE, 2017, p. 215) De modo a designar apenas o conjunto das condições, das quais “desvia-se a fim de devir, isto é, para criar algo novo.” (DELEUZE, 2017, p. 215).

O algo novo é o romance *Pré-história*, o não-livro (o livro-sombra), o rascunho de uma obra inacabada que performatiza o gesto de escrever e situa-se na produção do romance do século XXI, a escrita como projeto: quase-esboço de romance situado entre rememoração e imaginação de uma história meio inventada, meio verdadeira e com a possibilidade de muitos começos. *Pré-história* de Paloma Vidal é escrita de ficção: linguagem imaginária e linguagem do imaginário (BLANCHOT, 2011b) ou, ainda, murmúrio do incessante e do interminável a que é preciso impor silêncio, se se quiser, enfim, que se faça ouvir (BLANCHOT, 2011b, p. 43).

Incompletude, inacabamento, inconclusão – potência da escrita que não se realiza porque é o **livro sombra** que é escrito; por isso, o rascunho de obra que se volta para o processo criativo como ato de descrição: “Este ato de descrição é, propriamente, a **vida** da obra, o que permite a sua leitura, sua tradução e sua crítica [...]”. (AGAMBEN, 2007, p. 252, destaque do autor). Conforme o crítico, “a despeito de toda perspicácia irônica, foge sempre, em alguma medida, do seu autor, e só desta maneira lhe consente continuar escrevendo.” (AGAMBEN, 2007, p. 253). Ao continuar escrevendo (o que não deseja), a estratégia da narradora-escritora é o uso de frases curtas e de fragmentos de cenas para justificar as incompletudes, as dúvidas e a errância da escrita; gagueira da língua que instala as brechas que possibilitam a entrada do leitor e de sua leitura.

Referências

AGAMBEN, G. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

AGAMBEN, G. *Ninfas*. Tradução de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia, Espanha: Imprenta Kadmos, 2010.

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas II*. Rua de mão única. 2 ed. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLANCHOT, M. *A conversa infinita 2 - A experiência limite*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta. 2007.

BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

DELEUZE, G. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Perbart. São Paulo: Editora 34, 2017.

DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: Por uma literatura menor*. Tradução de Cintia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica. 2022.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Tradução de Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1984, p. 128-160.

FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Ines Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. *Remontagens do tempo sofrido*. O Olho da história. vol. II. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

FUKS, J. A Era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo. In: DUNKER, C. et al. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

GAGNEBIN, J.M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

KLINGER, D. I. *Escritas de si como performance*. Revista Brasileira da Literatura Comparada, v. 10, n. 12, p. 43-61, 2008. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178>. Acesso em: 09 05. 2022.

MOLLOY, S. *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de cultura económica, 1996.

SHOLLHAMMER, K. E. O sujeito em cena. In: *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VIDAL, P. *Pré-história*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2020.



“A igreja do Diabo” em sala de aula: a importância do trabalho do texto literário em forma de projeto

“The Devil’s Church” in the Classroom: The Importance of the Work of the Literary Text in the Form of Project

Michael Jones Botelho

Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, São Paulo/ Brasil

michael_jonesb@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0778-5272>

Resumo: Este artigo pretende promover uma reflexão acerca da prática pedagógica do trabalho do texto literário em forma de projeto, levando em consideração o contexto e o cotidiano do aluno, bem como os desafios relacionados ao hábito da leitura a que os professores de literatura são submetidos. O *corpus* deste estudo é o conto “A igreja do Diabo” (1883), de Machado de Assis, texto que serviu como base para um projeto escolar desenvolvido em sala de aula, de uma escola privada, com o objetivo final de elaborar um vídeo, resumindo o conto machadiano por meio de um discurso semelhante a uma fofoca, com o intuito de publicá-lo na plataforma TikTok e divulgá-lo nessa rede social, visando a persuasão e captação de mais jovens à leitura do conto.

Palavras-chave: formação de leitores; Machado de Assis; projeto; aprendizagem significativa.

Abstract: This article intends to promote a reflection about the pedagogical practice of the work of the literary text in the form of a project, taking into account the context and the daily life of the student, as well as the challenges related to the habit of reading to which literature teachers are submitted. The corpus used for this study is the tale “The Devil’s Church” (1883), by Machado de Assis, a text that served as the basis for a school project developed in the classroom of a private school, with the final objective of to prepare a video, summarizing the Machadian tale through a speech similar to a gossip, with the aim of publishing it on the TikTok platform and disseminating it on this social network, aiming at the persuasion and capture of more young people to read the aforementioned tale.

Keywords: formation of readers; Machado de Assis; project; meaningful learning.

Como fonte de prazer e de sabedoria, a leitura não esgota seu poder de sedução nos estreitos círculos da escola.

(LAJOLO, 1994, p. 7)

1 “A boa-nova aos homens” – desafios da leitura em sala de aula

Ser professor de Literatura na era digital configura-se como um desafio a ser vencido: por um lado, temos o descrédito e desprestígio dessa disciplina no ambiente escolar – grande parte dos alunos consideram como arcaica e desnecessária a leitura de textos literários canônicos, até mesmo de escritores contemporâneos, já que há um apreço maior pela leitura de textos mais curtos, preferencialmente em suportes digitais –, por outro, há os que encaram como árdua a tarefa de ler, visto que, para muitos, a prática de leitura de textos literários canônicos é bastante exígua, quase inexistente. Isso não quer dizer que os jovens não leiam, muito pelo contrário, as leituras deles perpassam os mais diferentes gêneros textuais e suportes discursivos: se pensarmos em redes sociais temos o Instagram, Facebook, Twitter e TikTok, aos quais os alunos passam boa parte do tempo conectados, lendo os mais variáveis tipos de textos, verbais e não-verbais.

Todavia há, também, os estudantes que optam pela leitura do livro na versão física, entretanto, raramente são os que leem textos considerados clássicos, seja da literatura brasileira, seja da literatura universal, a grande maioria das leituras são voltadas a livros de magia/ficção científica e de cultura de massa. A este respeito o escritor Ítalo Calvino comenta: “De fato, as leituras da juventude podem ser pouco profícuas pela impaciência, distração, inexperiência das instruções para o uso, inexperiência de vida.” (CALVINO, 1993, p. 10). Cabe, portanto, às famílias e à escola essa instrução do jovem ao caminho da prática da leitura de textos literários, não desmerecendo essas leituras que mais os agradam, mas tomando-as como base para o amadurecimento do leitor por meio de textos mais complexos e de valor literário, assim como corrobora Leyla Perrone-Moisés no excelente livro *Mutações da literatura no século XXI*:

[...] a leitura de boas obras literárias começa nas famílias em que há leitores, e isso é cada vez mais raro. E continua na escola, onde os professores têm por função mostrar que a leitura é um prazer, e não

uma obrigação. Isso, também, é cada vez mais raro. Afogados na cultura de massa, os jovens leitores são privados de uma riquíssima herança que ignoram. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 48)

Assim, como explicitado pela autora, é imprescindível que os jovens não somente saibam, mas experimentem, na prática, o prazer, o encantamento e, muitas vezes, a diversão que a leitura traz. É necessário que a sociedade, como um todo, crie gatilhos que contribuam para as boas práticas da leitura, como a adaptação televisiva de clássicos da literatura em forma de minissérie¹, a promoção de espetáculos teatrais, ou mesmo a acessibilidade do jovem à compra de um livro, tão oneroso em nosso país. Tais práticas despertam o interesse pelo livro e acabam fomentando a formação de um público leitor. Em consonância a essas proposições, Marisa Lajolo comenta em seu importante livro formativo *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*:

[...] lê-se para entender o mundo, para viver melhor. Em nossa cultura, quanto mais abrangente a concepção de mundo e de vida, mais intensamente se lê, numa espiral quase sem fim, que pode e deve começar na escola, mas não pode (nem costuma) encerrar-se nela. (LAJOLO, 1994, p. 7)

Mas como romper essa barreira entre o aluno que não tem o hábito da leitura e o ato, em si, de pegar um texto literário e lê-lo, sem ser uma obrigação? De que forma se deve trabalhar um texto clássico em sala de aula? Para tentar responder a essas perguntas e a outros questionamentos acerca desses assuntos, o presente artigo se propõe a mostrar e discutir um projeto de leitura de um texto literário canônico promovido em sala de aula que conseguiu ultrapassar essa barreira, excedendo os limites da sala de aula e chegando ao ambiente virtual angariando, assim, novos possíveis leitores. Em consonância a essa premissa da existência de uma comunidade de leitores formada e alimentada por meio de projetos escolares, Rildo Cosson afirma:

¹ Como exemplo, a aclamada minissérie *Capitu*, produzida pela Rede Globo de televisão em 2008. Essa série é uma excelente (e fiel) adaptação da obra machadiana *Dom Casmurro*, confeccionada para comemorar o centenário de morte de Machado de Assis. Além de ser laureada com diversos prêmios, a recepção do público foi muito positiva e, decerto, fez com que Machado ganhasse mais leitores após a exibição.

[...] devemos compreender que o letramento literário é uma prática social e, como tal, responsabilidade da escola. A questão a ser enfrentada não é se a escola deve ou não escolarizar a literatura [...] mas sim como fazer essa escolarização sem descaracterizá-la, sem transformá-la em um simulacro de si mesma que mais nega do que confirma o seu poder de humanização. (COSSON, 2021, p. 23)

O texto literário que serviu como base a esse projeto é o conto “A igreja do Diabo”, de Machado de Assis, que, além de ser um texto canônico, serviu para desmistificar tabus que rondam este escritor e que estão muito em voga na contemporaneidade, a citar o caso do *influencer digital* Felipe Neto que, em um de seus tuítes, alega que a escola presta um “desserviço” quando força os adolescentes a lerem obras clássicas do Romantismo e Realismo brasileiros e que: “Álvares de Azevedo e Machado de Assis NÃO SÃO PARA ADOLESCENTES” (FORÇAR..., 2021). Desserviço prestado foi o do próprio Felipe Neto que influencia os seus milhares de seguidores a irem na contramão do que a escola, a tanto custo, construiu. Em uma geração em que um *youtuber* detém um maior poder no discurso persuasivo e formativo de opinião do que um professor, este precisa remar contra a maré para fazer com que os alunos percebam que a escrita machadiana não é difícil e arcaica e que, ao contrário do que Felipe Neto afirma em sua rede social, Machado de Assis é, sim, para os adolescentes e o projeto foi feito para comprovar essa tese, que será discutida a seguir.

2 “Entre Deus e o Diabo” – o conto e as entrelinhas

O conto “A igreja do Diabo” foi publicado originalmente no jornal *Gazeta de Notícias*², na edição de número 48 do dia 17 de fevereiro de 1883, e um ano depois reunido no livro *Histórias sem data* (1884), da editora Garnier. É o primeiro de 18 contos que, como Machado observa em sua advertência, apesar do texto aqui em causa ter uma data de publicação, o foco das histórias escolhidas para fazer parte da obra não é fruto de uma data específica, marcando ainda mais a atemporalidade dos textos.

² Edição original do jornal *Gazeta de Notícias*, exposto no site da Hemeroteca Digital Brasileira, disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/103730/per103730_1883_00048.pdf. Acesso em: 23 nov. 2021.

É possível notar características singulares da escrita machadiana em “A igreja do Diabo”, como a ironia intrínseca ao texto, desde a escolha do título do conto até a seleção lexical que Machado magistralmente emprega em sua obra, como podemos observar nas passagens em que o Diabo fala diretamente com Deus e este sempre demonstra certo desprezo por aquele: “Mas recolheu o riso e disse [...]” (ASSIS, 2016, p. 370); “Olha; todas as minhas legiões mostram no rosto os sinais vivos do tédio que lhes dás.” (ASSIS, 2016, p. 371); “[...] não o repreendeu, não triunfou sequer, daquela agonia satânica. Pôs os olhos nele, e disse-lhe: — Que queres tu, meu pobre Diabo?” (ASSIS, 2016, p. 376). Nestes excertos é possível detectar a ironia refinada e, por vezes sarcástica, de Machado ao retratar os diálogos travados pelos antagonistas em que Deus figura-se como um personagem inusitado, quase debochado, se comparado aos preceitos cristãos ocidentais, no momento em que segura o riso para não rir do Diabo, ou ainda quando revela que seu discurso é tedioso ou até mesmo quando se refere a ele usando um adjetivo nada convencional à figura diabólica juntamente com o pronome possessivo.

Outro traço marcante nesta obra de Machado é a presença da intertextualidade, reveladora do grande eruditismo e conhecimento que ele detinha não só da literatura nacional, mas dos principais cânones literários universais: “— Não venho pelo vosso servo Fausto – respondeu o Diabo rindo...” (ASSIS, 2016, p. 370); “A ira tinha a melhor defesa na existência de Homero; sem o furor de Aquiles, não haveria a *Iliada* [...]” (ASSIS, 2016, p. 372). Percebemos, nesses trechos, a referência explícita às obras *Fausto*, de Goethe, e *Iliada*, de Homero, excertos esses que mantêm uma relação íntima com o enredo proposto por Machado. O primeiro diz respeito à cena em que o Diabo acaba de chegar ao Céu e relata que não veio a mando do “vosso servo Fausto”, evocando a figura do médico que fez um pacto com o demônio Mefistófeles para torna-se rico e famoso após sucessivas decepções com a ciência; o Diabo, do conto machadiano, também estava desiludido por sentir-se desorganizado e “[...] humilhado com o papel avulso que exercia desde séculos” (ASSIS, 2016, p. 369). Já o segundo trecho corresponde aos preceitos que o Diabo elaborou para a sua Igreja, dentre eles a Ira, pecado capital que ele toma como uma virtude dentro da sua religião e que é legitimada pela referência ao herói grego Aquiles, personagem principal da Guerra de Tróia e que tinha como um dos seus atributos ser colérico.

No que tange aos aspectos paratextuais do conto, verificamos que ele é dividido em capítulos, característica pouco comum a esse gênero textual. Essa divisão colabora para atribuir ao texto um ar de realidade e fidelidade, visto que, de acordo com o narrador, se trata de uma história transcrita a partir de um “velho manuscrito beneditino”. Há outros quatro contos, dentro do livro *Histórias sem data*, que apresentam divisão capitular, entretanto somente o conto intitulado “Conto alexandrino” é que possui subtítulos em seus quatro capítulos, da mesma forma com que ocorre em “A igreja do Diabo”.

Todas essas características intrínsecas a esse conto de Machado de Assis convergem para aquilo que se chama *literariedade*, ou seja, a característica que o texto literário possui em empregar um uso desviante da linguagem, assim como corrobora o professor Roberto Acízelo: “[...] conjunto constituído por composições dotadas de propriedades especiais, que basicamente consistem na exploração do potencial de autorreferência da linguagem verbal, bem como da sua capacidade de instalar espaços imaginários ou ficcionais.” (SOUZA, 2018, p. 43). Tais espaços é que fazem o leitor imergir em mundos ficcionais, se emocionar e aprender por meio de experiências que somente a literatura é capaz de oferecer àquele que se arrisca a se aventurar em suas entrelinhas.

Na primeira parte do enredo, intitulado “De uma ideia mirífica”, o narrador heterodiegético inicia o conto com a seguinte exposição: “Conta um velho manuscrito beneditino que o Diabo, em certo dia, teve a ideia de fundar uma igreja.” (ASSIS, 2016, p. 369). Iniciar o texto expondo que a história a ser contada é baseada em um manuscrito dos padres beneditinos, serve para legitimar as informações contidas no enredo e trazer verossimilhança à narrativa, mostrando ainda mais o interesse de Machado em aproximar a história com um fato realmente ocorrido. A este respeito Regina Zilberman, em seu livro *Teoria da literatura I*, comenta:

Contudo, não é imaginação que garante o literário, mas a coerência com que se apresenta. Não que o escritor não possa exacerbar a própria fantasia, esticando-a ao máximo. Mas quando a traduz em palavras ele não pode perder a verossimilhança, porque precisa convencer o leitor de sua “realidade”, mesmo que ela seja fantástica. (ZILBERMAN, 2012b, p. 35)

Esse “convencimento” do leitor a uma realidade criada pelo autor acontece na aproximação do texto com figuras históricas bastante conhecidas do imaginário popular: a Ordem de São Bento, ou Ordem Beneditina como é mais conhecida, é a ordem religiosa católica mais antiga de clausura monástica. Os padres beneditinos ficaram conhecidos como grandes tradutores de textos religiosos e pagãos da Idade Média, por esse motivo é que Machado de Assis faz essa alusão, em três momentos de seu texto, para garantir que a fama dos manuscritos beneditinos perpassa a sua própria obra.

De acordo com esses manuscritos, o objetivo do Diabo era acabar de vez com as outras religiões do mundo, uma vez que elas são díspares e desunidas. Ele afirma que a sua igreja seria unificada no mundo todo e contaria com seus próprios preceitos:

Escritura contra escritura, breviário contra breviário. Terei a minha missa, com vinho e pão à farta, as minhas prédicas, bulas, novenas e todo o demais aparelho eclesiástico [...] E, depois, enquanto as outras religiões se combatem e se dividem, a minha igreja será única... (ASSIS, 2016, p. 369)

Em seguida, no capítulo “Entre Deus e o Diabo”, o demônio resolve comunicar essa ideia a Deus e sobe ao céu para fazê-lo. O narrador nos descreve que neste momento Deus estava recolhendo um ancião que acabara de chegar ao Paraíso e o Diabo, em tom sarcástico, diz: “[...] provavelmente é dos últimos que virão ter convosco. Não tarda muito que o céu fique semelhante a uma casa vazia, por causa do preço, que é alto.” (ASSIS, 2016, p. 370). É interessante notar a metáfora empregada por ele ao deixar explícito que o vazio do céu está diretamente relacionado ao alto preço – seguir os preceitos divinos e ser uma pessoa boa não é tarefa fácil e “barata” segundo o Diabo, e assim, deixa subentendido que em sua congregação a humanidade seguirá as virtudes do pecado, pois este é natural e legítimo ao ser humano. Deus não demonstra resistência a esse comunicado e pede que o demônio vá e comece a sua empreitada.

Na terceira parte, “A boa-nova aos homens”, o Diabo coloca em prática o seu plano de formar a sua igreja e persuadir os fiéis a aderirem a esse novo conceito religioso. O narrador descreve todas as regras e preceitos que as pessoas deveriam seguir para poderem se tornar praticantes da Igreja do Diabo: as virtudes de antes deveriam ser desconsideradas e substituídas

por tudo o que é considerado pecado, com foco nos sete pecados capitais, base de sua doutrina. Em sua Igreja estava proibido perdoar injúrias, fazer caridade e respeitar o próximo. Cabe ao fiel “[...] cortar por toda a solidariedade humana. Com efeito, o amor do próximo era um obstáculo grave à nova instituição [...] não se devia dar ao próximo senão indiferença; em alguns casos, ódio ou desprezo.” (ASSIS, 2016, p. 374).

No quarto e último capítulo, “Franjas e Franjas”, ocorre o clímax do enredo, retratado na reviravolta que acontece quando o Diabo descobre, após anos de ascensão exponencial da sua igreja, que seus fiéis, às escondidas, voltaram a praticar as boas virtudes. O narrador elenca uma série de atitudes dos fiéis que assombraram o Diabo, dentre elas a “[...] de um droguista do Levante, que envenenara longamente uma geração inteira, e com o produto das drogas socorria os filhos das vítimas.” (ASSIS, 2016, p. 375). Pasmado e raivoso, o Diabo regressa ao céu para inquirir Deus sobre as razões dos seres humanos cometerem tal aleivosia contra a sua instituição diabólica. Este, complacente, ouviu com bondade e sem julgamentos toda aquela “agonia satânica” e profere a célebre frase final do conto: “Que queres tu? É a eterna contradição humana.” (ASSIS, 2016, p. 376). Contradição esta que se desdobra na condição humana de nunca estar satisfeito com o que possui, todavia, essa fala divina também retrata a dualidade do ser humano, constantemente envolto entre o bem e o mal, em um caminho de escolhas contraditórias entre essas duas vias antitéticas. A fala que fecha o conto descreve muito bem o espanto de Deus frente a essa condição intrínseca das pessoas.

3 “De uma ideia mirífica” – leitura e aprendizagem significativa

É a partir desse moderno e arrojado conto que surge a ideia, porque não mirífica, de trabalhá-lo em forma de projeto, no qual os alunos se sintam incluídos e, acima de tudo, tenham prazer em fazê-lo³. Por muitas vezes os professores, pressionados pelo sistema burocrático avaliativo que impera em grande parte dos estabelecimentos de ensino, erroneamente impõem o modo como o texto literário deva ser lido e cobrado, não dando a oportunidade para que o aluno contribua ativamente na maneira como ele gostaria que o texto fosse trabalhado. Essa prática limita o protagonismo

³ O projeto aqui descrito foi desenvolvido pelo autor desse artigo na escola em que leciona.

estudantil e, por conseguinte, engessa a criatividade do educando, assim como explicita Márcia Abreu: “A escola ensina a ler e a gostar de literatura. *Alguns* aprendem e tornam-se leitores literários. Entretanto, o que quase todos aprendem é o que devem dizer sobre determinados livros e autores, independentemente de seu verdadeiro gosto pessoal.” (ABREU, 2006, p. 19, grifo da autora). Com base nessas reflexões e atentando-se para não cair no ciclo vicioso de formar alunos que apenas transmitam, assim como robôs, o que foram programados para falarem acerca da obra literária lida em sala, é que surgiu o Fofoca Literária.

Esse projeto partiu de uma iniciativa, extremamente atual, em publicar vídeos curtos resumindo obras literárias na plataforma TikTok, um aplicativo de mídia cuja principal função é criar e compartilhar vídeos curtos, de até 60 segundos. Lançado no ano de 2016 e possuindo quase 2 bilhões de usuários ativos, segundo o site do jornal *Exame*, neste segmento é o aplicativo que mais cresce, chegando a superar até mesmo os já consolidados Facebook, Instagram e WhatsApp (PANCINI, 2021). É dentro dessa heterogênea e miscigenada plataforma que surgiu, recentemente, um grupo de jovens intitulados de *booktokers*, uma espécie de “críticos literários” da geração Z, cujo principal objetivo é a narração, concisa, de histórias literárias em primeira pessoa, como se estivessem dentro do enredo, sendo um dos personagens. Essa contação é feita de uma forma bastante criativa e instigante, visto que o desfecho da obra literária não é revelado, fazendo com que o jovem, principal público-alvo, se sinta persuadido a procurar e ler o texto literário na sua integralidade.

Podemos citar diversos bons exemplos de jovens que se distanciam do já referido e equivocado *influencer*, e que, ao contrário dele, se aventuram a produzir esses vídeos em benefício da sociedade e fazem dessa prática uma excelente ferramenta para a formação de um potencial público leitor. Dentre esses benfeitores literários temos o jovem piauiense de 21 anos, Patrick Torres, produtor de mais de 30 vídeos⁴ no modelo aqui já explicitado, que vão desde autores canônicos como Machado de Assis, Clarice Lispector e Dostoiévski a escritores contemporâneos como Rafael Montes e J. K. Rowling. Patrick comenta em uma entrevista concedida ao site Uol: “Muitas pessoas já disseram para mim que passaram a ler por causa dos vídeos.

⁴ Conferir em seu canal oficial do TikTok: <https://www.tiktok.com/@patzzic>. Acesso em: 1 dez. 2021.

Pessoas que já tinham perdido o hábito, ou que nunca leram um clássico” (TORRES, 2021 apud COMO..., 2021). Esta fala vai ao encontro do que se propõe neste artigo: a leitura significativa e prazerosa do texto literário deve, muitas vezes, partir do contexto e do cotidiano do aluno que, atualmente, está intimamente inserido no ambiente virtual e nas redes sociais. Em consonância a esse fato, Lajolo comenta:

De modo geral, não se pode – e talvez nem se deva – fugir a alguns encaminhamentos mais tradicionais no ensino da literatura: por exemplo [...] a inscrição do *e* no *texto*, no *e* do *cotidiano* do aluno, entendendo que este cotidiano abrange desde o mundo contemporâneo (no que essa expressão tem, intencionalmente, de vago e amplo) até os impasses individuais vividos por cada um, nos arredores da leitura de cada texto. (LAJOLO, 1994, p. 16, grifo da autora)

Inspirados nessa boa prática de divulgação do texto literário e em consenso com o que afirma a professora Marisa Lajolo, o projeto Fofoca Literária foi promovido em turmas do nono ano do Ensino Fundamental Anos Finais, em uma escola da rede privada de ensino da cidade de São José dos Campos, São Paulo. O projeto teve a duração de, aproximadamente, três semanas, levando em consideração a leitura do texto literário em sala de aula e o tempo fornecido aos alunos para a feitura dos vídeos em suas respectivas residências. Na escola em que o projeto foi aplicado há um fomento, por parte da coordenação, de que o professor baseie o processo de ensino-aprendizagem por meio de projetos e incentive o protagonismo estudantil em seus diversos campos de atuação. Neste sentido, o projeto aqui em causa está em consonância à proposta da escola de uma formação integral, em que o aluno participa efetivamente do seu aprendizado.

Passando para as etapas do trabalho com o texto literário, primeiramente foi distribuído o conto em sua integralidade. Os alunos, sentados em círculo, foram motivados a falar o que sabiam a respeito de Machado de Assis, sobre leituras prévias de outras obras do autor e o que esperavam quanto à leitura do conto em causa. A grande maioria das respostas convergiu para um mesmo ponto: “A escrita de Machado é muito difícil.”; “Das vezes que li, entendi muito pouco.”; “O título deste conto parece ser interessante.”⁵. Percebe-se, pelas respostas, que há um possível

⁵ Transcrição das falas de alunos que participaram do projeto.

entreve dos alunos no que concerne à escrita machadiana – parte dos mitos e tabus que rondam o escritor –, entretanto, a última resposta demonstra uma prévia interpretação do aluno ao notar que o título da obra é chamativo e convidativo à leitura.

A seguir fez-se a leitura do conto de forma colaborativa, em que os educandos foram substituindo a leitura do colega de forma espontânea e sucessiva. Terminada essa parte, foi feita a análise interpretativa, mediada pelo professor, e constatou-se que grande parte dos alunos tiveram êxito na compreensão e na interpretação do texto machadiano. Alguns estudantes demonstraram, até mesmo, espanto pelo fato de terem compreendido tudo a respeito do texto e surpresos pela percepção de que o conto não tinha uma escrita difícil e ininteligível, como anteriormente pensavam. Cumpre-se, aqui, um dos principais objetivos da escola: oferecer a oportunidade ao aluno de conhecer e fruir obras literárias de qualidade, quebrando (pre) conceitos e estereótipos que, erroneamente, povoam muitos escritores canônicos. Acerca desse papel da escola na formação integral do aluno, Regina Zilberman afirma:

O exercício dessa função que se mostra ao mesmo tempo cultural e política é delegado à escola, cuja competência precisa tornar-se mais abrangente, ultrapassando a tarefa usual de transmissão de um saber socialmente reconhecido e herdado do passado. Eis por que se amalgamam os problemas relativos à educação, introdução à leitura, com sua conseqüente valorização, e ensino da literatura, concentrando-se todos na escola, local de formação do público leitor e de estímulo ao consumo de livros. (ZILBERMAN, 2012a, p. 16)

Findada a análise interpretativa, o professor explicou como seria desenvolvido o projeto e mostrou dois vídeos confeccionados por Patrick Torres – *booktoker* citado anteriormente – que serviram como sugestão para eles desenvolverem, de forma livre, os seus próprios trabalhos. Ao longo das aulas os alunos montaram o roteiro, elegendo as partes essenciais do conto, adaptaram a linguagem machadiana para os dias atuais e decidiram, de forma bastante criativa, que personagem dentro do enredo eles assumiriam a encenação.

Como produto final, gostaríamos de destacar três, das quarenta produções enviadas no total. Vale ressaltar que esse projeto, apesar de envolver todas as salas, foi optativo, cabendo ao aluno decidir se faria ou

não. Em um dos trabalhos a aluna se veste como uma religiosa fervorosa e relata os absurdos que andam acontecendo em sua cidade. Ela descreve que suas vizinhas estão frequentando uma igreja que diz ser do Diabo e que, desde então, coisas estranhas vêm acontecendo no vilarejo. O que mais chama atenção nesse trabalho é o figurino utilizado pela educanda (segura a Bíblia e um grande terço nas mãos) e a entonação com que ela fala, bastante próximo das conhecidas beatas da literatura brasileira.

Na segunda produção a ser destacada acontece algo bastante fora do comum – a aluna se veste de estrela cadente e diz estar passando pela terra naquele exato momento. Descreve, também, que percebeu um alvoroço entre os humanos pelo fato de o Diabo ter aberto a sua igreja. Com espanto ela cita que ouviu os burburinhos de que, para ser um praticante desta religião, as pessoas deveriam cometer os pecados capitais. Esta estudante foi bastante fiel ao enredo do livro e cita partes específicas da narrativa, como quando ela estava no céu e presenciou a cena em que Deus recolhia um ancião e ouve o deboche do demônio.

Já o terceiro vídeo, bastante original, foi elaborado por dois alunos – a menina se fantasiou de Diabo e o menino de Deus. O enredo que ambos confeccionaram foi totalmente adaptado e focou em um diálogo sarcástico em que Deus afirmava que o demônio não conseguiria levar adiante a empreitada que desejava. A edição do trabalho ficou bastante elaborada e ambos os educandos trouxeram detalhes da narrativa. Nos três vídeos os alunos não priorizaram o resumo do conto, mas retrataram, de forma bastante descontraída, a leitura que eles tiveram do texto, dando o seu próprio juízo de valor acerca dos acontecimentos narrados. Também é importante frisar que nenhum deles revelou o final do conto – a fala que encerra os três vídeos convida os espectadores a descobrirem o desfecho dessa curiosa história lendo o texto em sua integralidade. Grande parte dos alunos publicaram os vídeos no TikTok e relataram o significativo número de visualizações e comentários positivos acerca dos trabalhos, gerando uma interessante interação literária nessa rede social. Tal interação converge à premissa descrita anteriormente a respeito da formação de leitores impulsionada pela leitura significativa da obra literária, assim como corrobora Cosson:

[...] o ensino da literatura deve ter como centro a experiência do literário. Nessa perspectiva, é tão importante a leitura do texto literário quanto as respostas que construímos para ela. As práticas de sala de

aula precisam contemplar o processo de letramento literário e não apenas a mera leitura das obras. (COSSON, 2021, p. 47)

4 “Franjas e Franjas” – considerações finais

Com este artigo objetivamos debater sobre a importância e relevância do trabalho pedagógico do texto literário de forma lúdica e contemporânea. Constatamos que a leitura e a aprendizagem são verdadeiramente significativas quando o aluno é realmente inserido no processo de ensino-aprendizagem e tem a possibilidade de ser protagonista do seu próprio conhecimento. Destacamos, outrossim, a relevância que o professor, como mediador, deve dar ao contexto e ao cotidiano de vida dos educandos, levando em consideração os seus gostos, preferências e realidades.

Do mesmo modo nos propusemos a destacar a relevância que o texto literário de Machado de Assis deve ter nos estudos de literatura do Ensino Básico e, por conseguinte, promover a prática de leitura em sala de aula para que, assim, os mitos e tabus que injustamente rondam este magnífico escritor, caiam por terra. Entendemos, por outro lado, que a leitura e a fruição dos textos literários excedem os limites da escola, entretanto, vivemos em um país em que o acesso a esse bem vital não é do domínio público, assim como afirma Antonio Candido no seu artigo “O direito à literatura”:

Em nossa sociedade há fruição segundo as classes na medida em que um homem do povo está praticamente privado da possibilidade de conhecer e aproveitar a leitura de Machado de Assis ou Mário de Andrade. Para ele, ficam a literatura de massa, o folclore, a sabedoria espontânea, a canção popular, o provérbio. Estas modalidades são importantes e nobres, mas é grave considerá-las como suficientes para a grande maioria que, devido à pobreza e à ignorância, é impedida de chegar às obras eruditas. (CANDIDO, 2004, p. 186)

Em suma, pudemos constatar que o projeto aqui discutido atingiu o seu duplo objetivo: fazer com que os alunos desmistificassem a leitura do texto machadiano e, a partir dessa grata descoberta, elaborassem um trabalho que estivesse em consonância ao seu próprio cotidiano, tornando-o protagonista do seu aprendizado que passa, assim, a ser significativo. A adesão positiva e o grande engajamento dos educandos na realização e feitura deste trabalho, também é revelador dos ganhos e resultados que a educação

básica tem ao se trabalhar a literatura do jeito que ela naturalmente é: uma arte. A produção dos vídeos e a sua publicação na plataforma TikTok revelou, por fim, que podemos e devemos utilizar as mídias digitais para divulgar as obras literárias, comprovando, desta maneira, que o jovem chama o jovem por meio da sua linguagem, identidade e carisma. Vivemos em um tempo em que as fronteiras da literatura já não se esbarram mais nos estreitos limites do papel, assim sendo, é preciso navegar por mares nunca dantes navegados.

Referências

ABREU, M. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ASSIS, M. de. *Todos os romances e contos consagrados*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 3.

CALVINO, Í. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004. p. 169-191.

COMO uma trend do TikTok tem feito jovens se iniciarem na literatura. Splash UOL, [S. l.], jun. 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2021/06/08/nem-chato-ou-forcado-jovens-se-interessam-por-literatura-no-tiktok.htm>. Acesso em: 1 dez. 2021.

COSSON, R. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2021.

FORÇAR adolescentes a lerem romantismo e realismo brasileiro é um desserviço das escolas para a literatura [...]. [S. l.], 23 jan. 2021. Twitter: @felipeneto. Disponível em: <https://twitter.com/felipeneto/status/1352832461441560576>. Acesso em: 1 dez. 2021.

LAJOLO, M. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1994.

PANCINI, L. TikTok ultrapassa Facebook e vira app mais baixado do mundo. Exame, São Paulo, ago. 2021. Seção Tecnologia. Disponível em: <https://exame.com/tecnologia/tiktok-app-mais-baixado-do-mundo/>. Acesso em: 1 dez. 2021.

PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SOUZA, R. A. de. *Teoria da literatura: trajetória, fundamentos, problemas*. São Paulo: É Realizações, 2018.

ZILBERMAN, R. *A leitura e o ensino da literatura*. Curitiba: Ibepex, 2012a.

ZILBERMAN, R. *Teoria da literatura I*. 2. ed. Curitiba: IESDE, 2012b.



O plural de um conceito, não raro, é outro conceito

The Plural of a Concept Is Often Another Concept

Luiz Philip Favero Gasparete

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/ Brasil

luizphilipfg@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0253-034X>

Resumo: Este trabalho tem como objeto de estudo principal o artigo “Formações do sujeito colonial: suplemento, dependência, cosmopolitismo”, do pesquisador João Camillo Penna. O foco recai na constatação de uma disparidade entre o título e o texto, a saber, o fato de que o termo que inicia o nome (“formações”) não aparece nenhuma vez ao longo dos parágrafos. O que aparece, sim, com frequência, é o conceito de formação, que adquire diferentes sentidos e ressonâncias. O trabalho procura demonstrar que entender “formações” como mero plural de “formação” não é tão incontestado quanto parece e que, na verdade, as variantes resultam em conceitos dissociados. A maneira escolhida para corroborar a hipótese é uma discussão a respeito da conceitualização psicanalítica que Penna (2012) utiliza para interpretar a obra de Silvano Santiago, especificamente os textos que envolveriam a dita “formação do sujeito colonial”.

Palavras-chave: formações; formação; sujeito colonial; Silvano Santiago.

Abstract: The main object of this work is the article “Formações do sujeito colonial: suplemento, dependência, cosmopolitismo”, by João Camillo Penna. The work focuses on a certain disparity between the title and the text, namely the fact that the term that begins the name (“formations”) does not appear throughout the paragraphs. What often appears is the concept of formation, which acquires different meanings and resonances. The work tries to demonstrate that understand “formations” as a mere plural of “formation” is not too uncontested as it seems and that, in fact, the variants result in dissociated concepts. In order to corroborate the hypothesis, the work discusses the psychoanalytic conceptualization that Penna (2012) uses to explore the Silvano Santiago’s production, specifically the texts that involve the “formation of the colonial subject”.

Keywords: formations; formation; colonial subject; Silvano Santiago.

1 Formações, formação

O artigo “Formações do sujeito colonial: suplemento, dependência, cosmopolitismo”, de João Camillo Penna (2012), é marcado por alguns descompassos se comparados seus elementos pré-textuais com o texto propriamente dito. Diga-se de passagem, entre os próprios elementos pré-textuais já surgem algumas incompatibilidades notáveis. Para ficar em um dos casos preliminares, chama a atenção o fato de o título introduzir a noção de sujeito colonial e o resumo, em ligeira discrepância, afirmar que o artigo procura apreciar os “fundamentos de uma crítica colonial do sujeito cultural brasileiro” (PENNA, 2012, p. 295) estabelecidos em certos ensaios de Silvano Santiago. Embora não tão evidente, há um desacordo entre a ideia de sujeito colonial e a de sujeito cultural brasileiro que aponta para duas leituras bastante distintas da produção do ensaísta, o problema da nação ocupando um lugar diverso em cada uma. Curioso também é que no segundo enunciado, presente no resumo, “colonial” seja um termo que caracteriza não o sujeito em questão, mas sua crítica. Trata-se de deslizamentos que mereceriam uma análise mais detida e que só serão abordados aqui indiretamente.

O foco deste trabalho recai numa incongruência entre o título e o corpo do texto que, à primeira vista, pode parecer insignificante. Ainda que inicie a formulação que intitula o artigo e adquira certa relevância por causa da sua posição, a palavra “formações” talvez cause menos efeito do que a expressão “sujeito colonial” e do que o subtítulo, formado pelos conceitos de suplemento, dependência e cosmopolitismo, capitais na obra de Silvano Santiago. Entretanto, aquela palavra recobra alguma importância por, além de remeter a uma tradição de autores que o ensaísta comenta e com que se mantém em diálogo, ficar restrita ao título de Penna (2012) e não comparecer em meio às meditações. Na verdade, o que surge com frequência ao longo dos parágrafos é a questão da formação, não havendo uma única ocorrência sequer do termo “formações” especificamente. Afirmar que tal evidência cria mais incompatibilidades implica contradizer o raciocínio mais lógico, segundo o qual o plural no nome seria uma mera variação em número do substantivo que se repete na argumentação.

Levar a cabo tal suspeita implica contradizer também, com efeito, uma provável razão da escolha, a julgar pelo que se desenvolve no artigo. Articulação captada atentamente por Penna (2012), uma linha de força da ensaística de Silvano Santiago é a teoria de que algumas das acepções mais

relevantes em torno da ideia de formação estão intimamente conectadas. Isso pode ser observado nas diferentes conotações que se juntam à palavra em suas subsequentes aparições, diferenciação essa que se dá de maneira sutil, mas sensível. São pelo menos três os sentidos que se encadeiam e que, em tese, favoreceriam a aglutinação pelo plural, como o que se verifica no título.

Assim como as demais, a primeira compreensão se manifesta nas páginas iniciais do artigo, no momento em que Penna (2012) faz uma espécie de síntese introdutória do percurso adotado no trabalho. Ao mencionar a maneira como Silviano Santiago se apropria da estratégia engendrada por Jorge Luis Borges no conto “Pierre Menard, autor de *Quixote*”, o pesquisador explica que esse tópico é o “ponto de entrada e chegada” de sua comunicação na medida em que permite estabelecer um eixo importante da obra do ensaísta. Na base desse paradigma estudado, encontra-se justamente o conceito em análise, funcionando como um elo entre várias especulações.

Refiro-me a uma série de textos-chave que, de forma recorrente, à medida que os periódicos volumes de coletâneas de seus [de Silviano Santiago] ensaios vão sendo publicados ao longo dos anos, constroem um programa único do que gostaria de chamar a “*formação* do sujeito colonial”. (PENNA, 2012, p. 298, grifo nosso)

Convém registrar que, nesse trecho, uma ambiguidade considerável cerca a primeira compreensão, fazendo com que ela se ramifique em duas. A princípio, a dita formação do sujeito colonial pode ser entendida como um assunto investigado por Silviano Santiago nos ensaios eleitos. Dessa perspectiva, a constituição do personagem é algo que se passa no plano da história e que o ensaísta recorrentemente aborda como tema, não obstante o tratamento original e talvez inédito. Em paralelo, todavia, o excerto pode ser submetido a outra interpretação. Nota-se que a formação do sujeito colonial é apresentada por Penna (2012) como um *programa* construído nos mencionados textos-chave. Nesse sentido, a noção em pauta apontaria para um processo de elaboração conceitual, como se o alvo fosse, sobretudo, a maneira como se forma uma categoria em ato teórico. Claro que as leituras não se dissociam definitivamente, mas projetam, de antemão, conclusões divergentes sobre a aplicabilidade do personagem “sujeito colonial” e sobre a variação observada no título do artigo.

A segunda e a terceira acepções se manifestam imediatamente em seguida à passagem citada acima e no mesmo parágrafo, o que indica como as compreensões se interpenetram. De fato, as ligações com o emprego antecedente são inegáveis e as novas nuances surgem como desdobramento justificado, à imagem do raciocínio de Silviano Santiago. Digno de nota é o modo como, em conformidade com o autor abordado, Penna (2012) passe de uma concepção a outra sem maiores mediações ou comentários, quase como se fosse intercambiáveis. Isso se evidencia no trecho em que o pesquisador, ao resumir o contexto de produção, divulgação, tradução e publicação do ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, estabelece uma relação entre a trajetória intelectual do ensaísta e de uma linhagem de célebres pensadores brasileiros.

A analogia com a cena inicial de que partimos, o simpósio de Viveiros de Castro em Manchester, é evidente: trata-se sempre do périplo do intelectual brasileiro ou latino-americano pela metrópole. Simétrico inverso da viagem de captura da empresa colonial, em sua fase de acumulação primitiva, e seu antídoto etnográfico: a viagem de *formação* que configura a *Bildung* do intelectual cosmopolita “rico”, qualificará adiante Silviano Santiago: Henry James, T. S. Eliot, Murilo Mendes, elencados em “Por que e para que viajam os europeus?”. Mas a lista é imensa e contém praticamente o ciclo inteiro dos demiurgos do Brasil, na expressão de Francisco de Oliveira: Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior, isto é: o cerne das narrativas brasileiras de *formação*, na viagem em que o intelectual brasileiro, “desterrado em sua própria terra”, como diria Sérgio Buarque de Holanda, tenta, impossivelmente, pôr termo ao seu exílio. (PENNA, 2012, p. 298-299, grifo nosso)

A despeito da inegável imbricação entre os dois casos sublinhados neste fragmento, as particularidades se revelam incontornáveis. Associada à temática das viagens dos intelectuais brasileiros ou latino-americanos, a ideia de formação aponta para o âmbito individual e para o processo de instrução desses pensadores, processo esse evidentemente condicionado pelo fato de partirem de ex-colônias e, logo, vinculado à proposição sobre o sujeito colonial. Já quando associada à temática das narrativas que esses autores elaboraram, a noção se desloca para o âmbito coletivo e nacional, e para o processo de singularização e estruturação do país, o que obviamente se liga ao entrave da herança colonial. Os dois matizes acrescentados à rede de conteúdos compõem, junto com o anterior, a trinca de motivos que

permite ao ensaísta, e em sequência o seu leitor, manipular o conceito de um jeito algo heterogêneo e com certa liberdade.

Vale destacar que não é somente no apontado parágrafo que Penna (2012) aproxima as acepções em jogo e sugere como, para Silviano Santiago, não há qualquer contradição em misturar tais esferas. Agora num dos últimos parágrafos, ao comentar como o ensaísta propõe uma “universalidade diferencial” retomando suas hipóteses sobre a operação suplementar no contexto da teoria da dependência, o pesquisador repisa os ressaltados itens do início da reflexão. Localizam-se, nas frases abaixo, situações e nomes paradigmáticos dos sentidos que pairam sobre o termo em debate: a catequização dos indígenas (cena crucial da formação do sujeito colonial), Joaquim Nabuco (figura exemplar das viagens de formação) e Antonio Candido (cuja leitura do sistema literário exprimiria com perfeição o cerne das teorias sobre a formação do país, de suas instituições e de aspectos característicos de sua sociabilidade).

A nova síntese, apresentada nos dois primeiros ensaios de *O cosmopolitismo do pobre*, “Atração do mundo” e o ensaio que dá nome à coletânea, retoma o fio da discussão a partir de *Minha formação* de Joaquim Nabuco, isto é, aquele que é, salvo engano, o modelo de todas as narrativas de formação brasileiras, a começar pela de Antonio Candido, na *Formação da literatura brasileira*, cuja definição de cultura brasileira como sistema constituído a partir da “síntese de tendências particulares e universalistas”, o intelectual cosmopolita, à la Nabuco, realiza. A cena primitiva da primeira missa reinscreve-se aqui nas “metáforas tomadas de empréstimo à representação teatral”, que instalam Nabuco aposentado, em 1900, na poltrona de sua casa no Brasil como espectador do que se representa no teatro da Política com “P” maiúsculo, situado na Europa, e não em seu país. (PENNA, 2012, p. 304)

Aqui, Penna (2012) deixa mais nítida a correlação entre as dimensões contíguas e insinua, inclusive, uma hierarquia que Silviano Santiago aplica a elas. Como se lê na primeira frase, um dos livros que melhor expressa a série de narrativas a respeito da formação de componentes do quadro nacional tem como *modelo* o relato autobiográfico daquele nome que vivenciou, de maneira emblemática, as viagens de formação que vários intelectuais brasileiros viriam a fazer. E tal relato, por sua vez, remonta à chamada cena primitiva que reúne aspectos basilares que atuariam na formação do

sujeito colonial. Em suma, perpassaria os escritos do ensaísta a tese de que as trajetórias e as teorias de uma sucessão de renomados pensadores se reportam, irremediavelmente, a sujeição dos indígenas pelos europeus, imposição colonial que tem na catequização uma reunião paradigmática de tipos complementares de violência, a mais explícita e a cultural.

Levando em conta essa concatenação de significados, o argumento mais imediato para defesa do termo “formações” no título do artigo soa plausível. Se todas as conotações acerca da noção de formação estão mesmo tão intrinsecamente atadas como enxerga Penna (2012), não é nada estranho que o plural seja usado no nome para abarcar as variantes. A constatação seria uma chave viável, desse ponto de vista, para pensar também a enumeração de termos no subtítulo, já que alguns dos conceitos elencados se espriam por mais de uma das áreas acima indicadas. Contudo, há outras vias para interpretar a variação e nem todas levam à conclusão de que se trata de uma escolha coerente e inquestionável. Uma problemática que se presta à ilustração da disparidade e será explorada a seguir é a conceituação psicanalítica envolvida pelo pesquisador.

2 Formação do sujeito?

A hierarquia referida há pouco é reforçada por Penna (2012) na altura do artigo em que se iniciam suas leituras propriamente ditas dos ensaios de Silviano Santiago, depois de algumas páginas de preâmbulo e introdução. Começando por aquele que seria o “arquitexto, o texto-matriz de todos os outros, ‘O entre-lugar no discurso latino-americano’”, o pesquisador aponta a repetição em três cenários da “constituição deste ‘personagem conceitual’, o ‘escritor latino-americano’” (PENNA, 2012, p. 299). E defende que, nos três cenários, tal constituição se subdivide no que seriam “duas entradas distintas: a patologia colonial e seu antídoto ou reversão” (PENNA, 2012, p. 299). Naturalmente, a primordial das cenas aludidas é a primeira missa, relatada na carta de Caminha, que fixa “os papéis do indígena e do colonizador” (PENNA, 2012, p. 299), que faz as vezes de “‘certidão de nascimento’ do sujeito colonial brasileiro” (PENNA, 2012, p. 299) e a que voltam os principais movimentos que tentaram reverter esse padrão de dependência perenizado. A catequese adquire, mais uma vez, o estatuto de ponto de referência inelutável para pensar os diversos âmbitos do país analisados pelo ensaísta, o que faz Penna (2012) sugestivamente chamar o episódio de “cena primitiva”.

Além de evidenciar a precedência e o influxo do episódio em relação aos demais fatos e textos discutidos, a expressão “cena primitiva” introduz na argumentação um vocabulário e um tipo de raciocínio que remete à psicanálise. Conforme sustenta Penna (2012, p. 300) numa nota de rodapé, ainda que o ensaísta não cite nomes do campo psicanalítico como Lacan, o diálogo com essa área de conhecimento é inegável, o que poderia ser comprovado em ensaios como “Apesar de dependente, universal”. Em função dessa conversa previamente forjada, o pesquisador esboça uma leitura da catequese e da importância desse marco em outros escritos de Silviano Santiago na qual a conceituação psicanalítica é realçada e ganha uma centralidade considerável.

O indígena, dúctil, mímico, que macaqueia os gestos dos cristãos “descobridores”, “imitação totalmente epidérmica”, “imagem refletida”, em que se reflete o colono narcisista. A esta cena Silviano retornará também inúmeras vezes, sobretudo nos textos citados, no que configura uma espécie de “estádio do espelho” lacaniano colonial, em que se *forma* o sujeito brasileiro (ou latino-americano) como *ficção*, a partir de um roubo, expropriação, ação de despejo originárias, da alteridade indígena, constituída como aço ou suporte do espelho, Outro especular do europeu, projeção única de sua identidade europeia. (PENNA, 2012, p. 299-300)

Antes de chegar à ligação controversa do que se sugere aqui a respeito da ideia de formação com o que projeta o título do artigo, cabe identificar associações contestáveis feitas na própria passagem. São pelo menos duas as imprecisões que surgem nas linhas acima e que decorrem da maneira como Penna (2012) se apropria da teoria psicanalítica lacaniana para ler a obra de Silviano Santiago. A primeira concerne aos papéis desempenhados pela dupla de personagens que atuariam, segundo o ensino de Lacan, no estádio do espelho. A outra tem a ver com o que exatamente se constitui nessa fase que é uma categoria fundamental para que o psicanalista francês viesse a desenvolver uma série de seus achados.

De acordo com Penna (2012, p. 300), no assim chamado “estádio do espelho lacaniano colonial”, a construção do sujeito brasileiro se dá como ficção na medida em que a alteridade indígena é expropriada e o europeu projeta sua própria identidade nesses seres despojados. Ou seja, quem atua e faz sua imagem se precipitar é o colonizador, de tal modo que restaria aos autóctones somente imitar e macaquear os gestos aprendidos. Essa dinâmica

é bem diferente daquela teorizada por Lacan se levado em conta o sentido da ação, por assim dizer, no contato entre a figura que precisa configurar uma autoimagem e a que supostamente já passou pelo processo. Como esclarece Marco Antônio Coutinho Jorge (2008, p. 45), em *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*, “o *infans*, aquele que ainda não fala, prefigura uma totalidade corporal por meio da percepção da própria imagem no espelho, percepção que é acompanhada do assentimento do outro que a reconhece como verdadeira”. E completa citando o analista francês Edmonde Salducci: “para que a criança possa se apropriar dessa imagem, para que possa interiorizá-la, necessita que tenha um lugar no grande Outro (no caso, encarnado pela mãe)” (SALDUCCI, 1995, p. 58 apud JORGE, 2008, p. 45).

Como se percebe, é o ser despojado que precisa contemplar a própria imagem refletida no espelho para que, a partir da identificação, possa interiorizar e se apropriar da autoimagem. E é o ser cuja autoimagem já foi previamente constituída que funciona como suporte para que outra totalidade corporal possa ser esboçada, gesto que depende de um assentimento e de um reconhecimento, como sublinhado por Jorge (2008). Fica difícil transpor tal situação, sem perder seus aspectos basilares, para o que se verifica no trato dos europeus com os indígenas, consoante o que Penna (2012) lê em Silvano Santiago. Lá não há qualquer sinal da anuência e do acolhimento dos portugueses na operação por que passariam os que ainda não possuíam, em tese, uma identidade constituída, nem tampouco uma indicação de que se projetam dos indígenas as aparências a serem interiorizadas e imitadas. Evidente que há a compreensão, em Lacan, de que essa é uma fase marcada por componentes alienantes, mas isso não significa uma alienação violenta e programaticamente imposta. Isso é lembrado, por exemplo, no *Dicionário enciclopédico de psicanálise*, de Pierre Kaufmann (1996):

Assim, a criança deveria perceber sua imagem como espedaçada, se não fosse objeto de uma verdadeira captação pelo reflexo especular, que a faz se antecipar à apreensão da forma global de seu corpo. Nisso consiste a identificação da criança com a imagem do espelho, que chega a não poder distinguir-se dela até que seu eu consiga se desprender; nessa circunstância, a imagem reforça a experiência da intrusão, acrescentando-lhe uma tendência estranha que Lacan chama de a “intrusão narcísica”: “a unidade que ela introduz nas tendências contribuirá no entanto para a formação do eu. Mas, antes de afirmar sua identidade, o eu se confunde com essa imagem que o forma, mas o aliena primordialmente.” (KAUFMANN, 1996, p. 158)

A outra imprecisão que pode ser flagrada na articulação proposta por Penna (2012) diz respeito, como adiantado, ao entendimento do que propriamente se constitui no estádio do espelho formulado por Lacan. As linhas acima extraídas de Kaufmann (1996) já dão uma boa medida do que está em jogo quando se introduz a noção de formação do *eu*. Diferente do que se depreende do artigo “Formações do sujeito colonial”, é um eu que se forma no estádio do espelho, ainda não um sujeito. Também tocando no tema da alienação inerente à ilusão de totalidade, Jorge (2008) enfatiza o fato ao sintetizar uma diferenciação que o psicanalista francês reitera e reelabora ao longo de sua produção:

Considerando o eu como a sede do “desconhecimento crônico” do desejo do sujeito, Lacan empenhou-se desde o início de seu Seminário em estabelecer a distinção entre o eu e o sujeito, a qual, na falta de ser feita, levou a psicanálise a ser confundida gradualmente com uma psicologia do eu. Tal distinção só foi possível por meio de outra distinção, aquela entre o imaginário e o simbólico: se o eu é da ordem do imaginário e do sentido, o sujeito é partido entre os significantes do simbólico. Isso equivale a dizer que a unidade obtida no eu não o é jamais no nível do sujeito, pois este é sempre dividido, conflitivo, impossível de se identificar de modo absoluto. (JORGE, 2008, p. 45-46)

Sem entrar na discussão em torno das outras categorias envolvidas, como as noções de simbólico e imaginário, chama atenção a separação decisiva entre o que resulta do estádio do espelho e o momento posterior e substancialmente diverso em que se funda, aí sim, o sujeito. Da perspectiva anterior, soava estranho que Penna (2012) recorresse ao estádio do espelho para falar de uma dinâmica bastante divergente em relação àquela que define o conceito na teoria psicanalítica. Deste segundo ponto de vista, acrescenta-se o inconveniente de recorrer a tal conceituação para falar de um ciclo em que se formaria um sujeito específico, no caso o sujeito colonial, o que contraria sobremaneira o pensamento de Lacan. A julgar pelo que o autor do artigo alega na nota de rodapé mencionada, são equívocos que se originam na própria obra de Silvano Santiago.

Deixando um pouco de lado essas imprecisões internas ao trecho citado, um aspecto do diálogo de teorias aventado por Penna (2012) parece irrefutável: a percepção de que o que acontece no estádio do espelho é uma formação. Tanto a designação de “momento inaugural de constituição do eu” em Jorge (2008, p. 45) quanto a afirmação assinalada da “formação do eu” em

Kaufmann (1996, p. 158) apontam nessa direção. Por essa via, o termo atesta que, na etapa analisada, uma espécie de totalidade se constitui e se estabelece a unidade que servirá de base para operações posteriores. Concerne, portanto, a um processo que, além de inaugural, termina por ser também irrepitível, já que se inscreve num momento específico e se encerra como uma fase que dá lugar a outros fenômenos e desdobramentos. Observando desse ângulo, é um contrassenso usar o plural “formações” no âmbito das reflexões de Lacan a propósito do estádio do espelho na medida em que isso levaria a pensar que o eu se forma várias vezes e de variadas maneiras. Logo, embora articule a hipótese da formação do sujeito colonial com tal conceituação lacaniana, Penna (2012) se distancia dessa diretriz com o nome escolhido para o artigo.

Com efeito, ao empregar a palavra “formações”, o pesquisador acaba por se aproximar de outra das ponderações basilares do psicanalista francês no campo de suas interpretações dos textos de Freud. Trata-se de um termo recorrente na produção do criador da psicanálise e patente em expressões como “formações intrapsíquicas”, “formações reativas” e “formações de compromisso”. Na teoria lacaniana, entretanto, a noção é usada para armar uma releitura peculiar de trabalhos seminais como *Interpretação dos sonhos* (1900) e *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901), nos quais são examinadas as manifestações do inconsciente. Alçando a palavra ao estatuto de conceito, Lacan sugestivamente cunha o seguinte mote para nomear o seu quinto seminário: *As formações do inconsciente*. Não só pela similaridade do enunciado em si, é essa formulação que parece ecoar mais fortemente no título do artigo “Formações do sujeito colonial”.

O que interessa constatar no cotejo com esse outro paradigma conceitual é o fato de que o radical em comum que faz se avizinham as ideias de formação e de formações, em verdade, assume conteúdos díspares, gerando duas categorias que não estão necessariamente associadas. Antes, o que estava em cena era o problema da constituição, da estruturação e da concepção, se é possível dizer que essas questões insinuam os limites de determinado campo semântico. Agora, o foco passa a incidir sobre um grupo de problemáticas como a exibição, a expressão e a revelação, tópicos que evidentemente se distinguem, mas denotam a existência de outra natureza de significados. Somente esses detalhes já permitiriam corroborar como, nos referidos debates, Lacan não utiliza “formações” como plural de “formação”. As evidências, contudo, não se restringem a essa análise superficial e de ordem estritamente semântica dos vocábulos envolvidos.

Conforme sinalizado, em meio à teoria do estágio do espelho, a formação é um tema intrinsecamente vinculado ao quesito do eu. No que concerne ao argumento das formações, a atenção recai especificamente numa sondagem do inconsciente, como o nome do seminário de Lacan sugere de antemão. Direcionando para o que está em causa aqui, se naquele domínio o sujeito comparece como instância anunciada e engendrada posteriormente a depender de uma série de fatores, neste último toda a especulação gira em torno do sujeito, no caso o sujeito do inconsciente. De tal maneira que, tendo em mente essas minúcias do ensino do psicanalista francês, é menos controverso combinar o conceito de sujeito com o de formações do que com o de formação. Em *Freud e o inconsciente*, Garcia-Roza (2009, p. 171-172) sintetiza assim essa dimensão da teoria lacaniana:

Freud inicia seu extenso artigo *O Inconsciente* assinalando que é nas *lacunas* das manifestações conscientes que temos de procurar o caminho do inconsciente. Essas lacunas vão trazer para o primeiro plano da investigação psicanalítica aquilo que Lacan, seguindo Freud, chamou de “formações do inconsciente”: o sonho, o lapso, o ato falho, o chiste e os sintomas. O que nos chama atenção nesses fenômenos lacunares não é apenas a descontinuidade que eles produzem no discurso consciente, mas sobretudo um sentimento de ultrapassagem que os acompanha. Neles, o sujeito sente-se atropelado por um outro sujeito que ele desconhece, mas que impõe sua fala produzindo trocas de nomes e sentimentos cujo sentido lhe escapa. É essa perplexidade e esse sentimento de ultrapassagem que funcionarão como indicadores para o sujeito (sujeito do enunciado ou sujeito do significado) de um outro sujeito oculto e em oposição a ele (sujeito da enunciação ou sujeito do significante). [...] Esse outro sujeito é o sujeito do inconsciente, do qual temos algumas indicações seguras se nos voltarmos para os fenômenos lacunares acima referidos.

O resumo de Garcia-Roza (2009) tangencia, aliás, outro assunto que ajuda a captar as diferenças entre as noções de formação e de formações em Lacan. Ao estabelecer a oposição entre o sujeito do significado e o sujeito do significante, o autor insinua a importância das categorias de imaginário e simbólico para o debate em pauta, assim como observado em Jorge (2008). Em outras passagens de *Fundamentos da psicanálise*, o psicanalista brasileiro reitera tal relevância ao abordar o que no trecho acima é chamado de ultrapassagem por vias como a seguinte:

[a] sobredeterminação (que significa uma superdeterminação) inconsciente põe em evidência a primazia do simbólico na constituição do sujeito, na medida em que se mostra uma característica geral das formações do inconsciente. (JORGE, 2008, p. 68)

Essas linhas reforçam como, enquanto a formação do eu no estágio do espelho remete pontualmente ao registro imaginário, as formações do inconsciente implicam uma operação simbólica, já que dependem de uma manifestação desse sujeito particular investigado pela psicanálise.

Entre outros, os itens acima confirmam como, na obra do psicanalista francês, há uma especificação bastante clara no emprego das variantes selecionadas. Confirmam também, de resto, que não é nada incoerente, se tomada como base a teoria lacaniana, que Penna (2012) conceba o título “Formações do sujeito colonial”, a despeito de a palavra que abre a expressão não ser usada nenhuma vez ao longo do artigo. Inclusive, há outra ressonância entre o modo como Lacan exprime sua compreensão das formações do inconsciente em Freud e um recurso que avulta no nome do texto a respeito da ensaística de Silviano Santiago. Nos dois casos, vê-se um artifício estilístico semelhante que estimula a hipótese de que o pesquisador brasileiro, na exposição avaliada, não empresta da teoria psicanalítica somente a temática do estágio do espelho.

Acompanhando de perto as descobertas e a reflexão de Freud, Lacan entende que o inconsciente se manifesta de variadas maneiras e em função de subterfúgios e traduções de seu conteúdo. No intuito de explicar as conversões, o criador da psicanálise recorreu às ideias de deslocamento e condensação e seu seguidor explorou as de metonímia e metáfora. Esse entendimento é que justifica que se cristalice nos textos psicanalíticos uma espécie de fórmula em que a sentença “formações do inconsciente” vem frequentemente seguida da enumeração das vias por que se dá a materialização. Isso pode ser constatado, por exemplo, na transcrita passagem de Garcia-Roza (2009, p. 171): “aquilo que Lacan, seguindo Freud, chamou de ‘formações do inconsciente’: o sonho, o lapso, o ato falho, o chiste e os sintomas”. Tal modelo se torna quase uma regra tendo em vista que, se o inconsciente não é exatamente algo que se forma¹, mas que se dá a ver por meio de formações, é necessário listar essas aparições possíveis.

¹ Importante frisar, a esse respeito, que é muito mais característica nos seminários de Lacan a discussão em torno de como o inconsciente se *estrutura* do que propriamente acerca de como ele se *forma*.

Curiosamente, esse esquema de exposição do problema encontra no trabalho de Penna (2012) uma ressonância que não merece ser desprezada. Já brevemente comentado aqui, o nome do artigo é composto não só pelo título “Formações do sujeito colonial”, mas também pelo subtítulo “suplemento, dependência, cosmopolitismo”. Nesse sentido, parece ocorrer uma adaptação daquele padrão estabelecido pela teoria lacaniana e uma predição de que as questões elencadas são justamente os feitos do sujeito colonial diagnosticados por Silviano Santiago. À imagem de Lacan, o pesquisador faz precipitar a suposição de que, para apreciar o personagem em foco, é obrigatório que se deduzam seus mecanismos de aparição, os quais envolvem parcelas de transformação. Isso não está distante do que se diz nos parágrafos do texto a propósito da mistura, nos escritos do ensaísta, entre o que é patologia e também se revela antídoto, ou a propósito da tensão que envolve a imposição da repetição e a deflagração da diferença.

Em suma, examinado em sua lógica interna e isoladamente, o título criado por Penna (2012) exhibe uma coerência indiscutível, ainda mais se aceita a conjectura de que a ordenação descrita se reporta ao ensino de Lacan sobre as formações do inconsciente, que serve aí mais como suporte teórico do que como mera influência. Os problemas começam a surgir, do ponto de vista dessa mesma conceituação psicanalítica, a partir do choque entre duas formulações inconciliáveis, uma no nome e a outra no corpo do texto: “formações do sujeito colonial” e “formação do sujeito colonial”. Para manter as duas versões, seria necessário explicar como o personagem se constitui como unidade em função de um evento histórico datado e guarda, simultaneamente, certa indefinição e maleabilidade para se manifestar sobretudo por meio de outras configurações. Embora obviamente defensável, esse caminho não encontra amparo nas mencionadas ideias do psicanalista francês. Talvez uma alternativa seja uma articulação dessa categoria forjada com base na obra de Silviano Santiago com outras teorias do sujeito. Isso, entretanto, não é desenvolvido por Penna (2012).

3 Considerações finais

Há outras problemáticas que se prestariam igualmente à ilustração das disparidades entre o título e o artigo propriamente dito de Penna (2012). Para unicamente aventar um enfoque paralelo, caberia repensar as discrepâncias do texto não somente pela chave da conceituação psicanalítica, mas pela dos

pensamentos políticos e ideológicos que subjazem aos assuntos tratados. Assim como uma leitura mais precavida e criteriosa das teorias lacanianas pode revelar uma diferenciação drástica entre os conceitos envolvidos, uma observação mais rigorosa das ideologias mobilizadas pelos intelectuais que Silviano Santiago investiga e com que dialoga levaria possivelmente a uma percepção análoga. Além disso, esse enfoque provavelmente apontaria como dizer que os ensaios giram em torno da *formação* de um personagem e dar um destaque às suas *formações* são escolhas de sérias implicações no estabelecimento do lugar e da importância do ensaísta no panorama brasileiro.

Tentando resumir o argumento em poucas palavras de modo a não deixar a indicação tão genérica, as reflexões de Penna (2012) parecem se basear numa concepção das correntes ideológicas que está longe de ser consensual e que não procura se dissociar de compreensões entrevistas em Silviano Santiago. Como foi introduzido páginas atrás, à imagem do ensaísta, o pesquisador embaralha noções que remetem à esfera individual (a formação dos pensadores) e à esfera coletiva (a formação do país, da cultura, da sociedade, etc.). Esse raciocínio permite, por exemplo, que a *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, seja entendida como um modelo para a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido. Ao fazer isso, o autor deixa transparecer como a classificação das obras e dos intelectuais se ancora mais nas noções de nacionalismo e cosmopolitismo do que em outros quesitos. Naturalmente, as conclusões e as articulações seriam bem diferentes se os critérios aludissem a ideias como conservadorismo, liberalismo, progressismo, desenvolvimentismo, entre outras que possibilitam categorizações alternativas. Levando em conta essas outras possibilidades, torna-se mais difícil justificar a aproximação de tantos projetos e, mais importante aqui, defender que a formação de um personagem em Silviano Santiago até sua ensaística a programas tão variados. Somado a isso, num sentido inverso, tais quesitos porventura ajudassem a ratificar como a manutenção do termo “formações” é coerente se ressaltada a maneira como o ensaísta subverte determinado paradigma da formação², que não é exatamente o trabalhado em “Formações do sujeito colonial”.

² Consultar, por exemplo, o texto “Depois da ‘formação’: cultura e política da nova modernização”, de Marcos Nobre (2012). Ali o filósofo se interessa especialmente por um paradigma da formação que pode ser associado, no campo político-ideológico, a um paradigma nacional-desenvolvimentista.

Referências

GARCIA-ROZA, L. A. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

JORGE, M. A. C. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: as bases conceituais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

KAUFMANN, P. (ed.). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Tradução: Vera Ribeiro; Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

NOBRE, M. Depois da “formação” – cultura e política da nova modernização. *Piauí*, [s. l.], ed. 74, 2012. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/depois-da-formacao/>. Acesso em: 1 nov. 2022.

PENNA, J. C. Formações do sujeito colonial: suplemento, dependência, cosmopolitismo. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 295-306, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2012000200010>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/zkhcmktjtdRTWXyWvzbD Dk/?lang=pt>. Acesso em: 1 nov. 2022.