

Cultura critica

revista cultural da apropuc-sp nº 3 - 1º semestre de 2006



Teatro das ações graves

Este número está dedicado à literatura dramática. O teatro é uma forma de expressão milenar. Nasceu da necessidade do homem de conhecer o homem. Não por acaso, foi motivo de atenção de um dos maiores gênios do pensamento: Aristóteles. Em sua *Poética*, estudou a literatura dramática como um gênero de primeira grandeza.

As transformações sofridas pelo teatro foram sensíveis, no percurso secular, mas essa manifestação artística superou as barreiras do tempo. Não faltaram e, provavelmente, não faltarão discussões sobre seu cansaço e seu fim.

Com o advento do cinema e da televisão, colocou-se a extinção dessa espécie. A indústria cultural sobrepor-se-ia ao palco artesanal – assim se pensou. Mas o teatro resistiu, e resiste. Ainda pode resguardar algum traço de independência do poder econômico e do dirigismo ideológico. É claro que tem limitações nesse terreno.

Eric Bentley, crítico inglês, abre seu livro *O Teatro engajado* com o seguinte título: “Será o Teatro uma Espécie Extinta”? O ensaio compilado data de 1953. Mostra que a capacidade de resistência da dramaturgia é extraordinária, mas possui aspectos frágeis. Eis um deles: “De qualquer modo, um dramaturgo radical não pode pretender as duas coisas: ganhar a vida lançando acusações contra a sociedade estabelecida e depois, quando a sociedade resolve rebater algumas das acusações, insurgir-se contra essa sociedade que o priva dos meios de ganhar a vida”. Bentley expõe sinteticamente uma das contradições fundamentais do teatro, tratando-se do exercício da crítica.

Um dos primeiros fundamentos da natureza e vigor do gênero dramático, que o sustenta historicamente como uma forma de representação crítica, também foi exposto por Aristóteles. A mimese dramática, da tragédia, incide sobre a ação dos homens. Não se trata de ações quaisquer, mas daquelas que são graves.

Mais do que nunca, vivemos o despedaçamento das relações sociais (ações graves). O teatro tem nisso a força de sua existência. A realidade trágica continua a pedir aos artistas que a representem, com criatividade, imaginação e vigor de linguagem.

Este número da Cultura Crítica objetiva abraçar a causa do teatro, com o que esta forma de expressão alcançou patamares históricos elevados. Os artigos são penetrantes? Os leitores farão seu julgamento.

É necessário dizer que injustiças são cometidas involuntariamente contra grandes dramaturgos brasileiros. Não constam artigos sobre Augusto Boal, importante por suas experiências com o Teatro do Oprimido, Oduvaldo Vianna Filho, com seu pungente texto “Rasga Coração”, o polêmico Nelson Rodrigues, por seus retratos sem retoque, no dizer de Sábato Malgadi. Muitos outros poderíamos ainda citar.

Além dos ensaios dedicados a vários escritores, publicamos, no final da revista, dois textos: um de Erwin Piscator e outro de Bertolt Brecht. Ambos expressam um ponto alto da visão crítica.

Chegamos assim ao número três da revista Cultura Crítica. É um passo para sua consolidação. O interesse voltado para a discussão crítica dessa esfera de representação e de conhecimento da vida social tem extrapolado o espaço da PUC. Não faltaram pesquisadores dispostos a contribuir com a crítica cultural. E a revista Cultura Crítica conta com a participação de intelectuais de vários lugares, permitindo colocar a PUC em contato com o meio educacional. Sem dúvida, poderemos reforçar a contribuição interna. O próximo número será dedicado à arte cinematográfica.

Erson Martins de Oliveira

A revista Cultura Crítica é uma publicação semestral editada pela Apropuc, com tiragem de 2 mil exemplares.

DIRETORIA DA APROPUC

presidente: Priscilla Cornalbas

vice-presidente: Sandra Gagliardi Sanchez

1^o secretário: Erson Martins de Oliveira

2^o secretário: Maria Beatriz Costa Abramides

1^o tesoureiro: Victória Claire Weischtordt

2^a tesoureira: Carlos Alberto Shimote Martins

Suplentes: Graciela Deri de Codina, Hamilton Octavio de Souza,
Ivan Rodrigues Martin

EDITOR GERAL

ERSON MARTINS DE OLIVEIRA

CONSELHO EDITORIAL

Carlos Alberto Shimote

Erson Martins de Oliveira

Victória Claire Weischtordt

EQUIPE DA REVISTA

EDITOR

Ricardo Melani (MTPS 26.740)

PREPARAÇÃO

Gabriel Kolyniak

PROJETO GRÁFICO

Ricardo Melani

ILUSTRAÇÕES E CAPA

Ana Aly

APROPUC-SP - Rua Bartira, 407 - CEP 05009-000 - Perdizes

Fones: 3872-2685, 3865-4914, 3670-8209 apropuc@uol.com.br • www.apropucsp.org.br

Sumário

Ensaaios

Teatro: diagrama da vida 5 <i>Carlos Gardin</i>
Plínio Marcos: o mago do desassossego 15 <i>Sergio Ferrara</i>
Peripécias de certa revista teatral brasileira: da crítica risível das idiossincrasias dos poderosos ao umbigo escultórico das vedetes 21 <i>Alexandre Mate</i>
Dramaturgia e política no Brasil contemporâneo: reflexões 39 <i>Eduardo Luiz Viveiros de Freitas</i>
A arte da observação e da construção estética em <i>Morte e vida severina</i> 51 <i>Erson Martins de Oliveira</i>
Brecht e a narrativa no teatro (ou onde está a arte?) 67 <i>Sílvia Anspach</i>
O ator-performer e a crítica do “corpo cotidiano” 77 <i>Cassiano Sydow Quilici</i>
Ética e política em tempos díspares 83 <i>Laura de Paula Rago</i>
Romeu e Julieta; tragédia escolhida por uma mulher 93 <i>Syntia Alves</i>
A tragédia de Canudos 101 <i>Ricardo Melani</i>

Reprodução de textos

Teatro político 108 <u>Erwin Piscator</u>
Cinco dificuldades no escrever a verdade 115 <u>Bertolt Brecht</u>



Huntz 2006

TEATRO: DIAGRAMA DA VIDA

Carlos Gardin

Prof. Dr. do Departamento de Linguagens
do Corpo da PUC-SP

PRÓLOGO

Seguem algumas reflexões esparsas sobre a arte teatral. São conversas sobre a vida e a obra, sem pretensões. Apenas pensamentos esparsos sobre a arte e a sociedade, e sobre transformações. O objetivo, ao que parece, é sempre o mesmo: compreender, pela arte, o fenômeno da vida. Se aqui estamos, é pra compreender a vida, e se a arte existe, é para expressar a vida, demonstrar a vida, conhecer a vida. Pois então, que se faça.

CENA I

O papa Bento XVI, em recente visita ao campo de concentração nazista de Auschwitz, na Polônia, aparece cabisbaixo. Ao lado, uma fileira de velhos que resistiram ao Holocausto. O Sumo Pontífice ora: "Deus, onde estavas, que permitiste que esse horror pudesse acontecer? Por quê?"

CENA II

Trecho da peça *Angel City* (1976), do dramaturgo e ator americano Sam Sheppard (adaptada e dirigida por mim).

Situação: artistas com a obrigação de criar uma personagem e um espetáculo extraordinário discutem o processo de criação.

Regis : Qual é a coisa mais assustadora de todas as coisas deste mundo inteiro?

Tina: Morrer.

Regis: Qual é a coisa mais assustadora do que qualquer outra coisa?

Tina: O medo.

Regis: O que é o medo?

Tina: Pensar em morrer.

Regis: Pensar em morrer é mais apavorante do que morrer de verdade!

Tina: Como é que você sabe?

Regis: Eu suponho.

Tina: Você supõe, mas não sabe.

Regis: Como eu não passei pela minha morte, eu suponho que pensar nela é mais apavorante do que passar por ela.

Tina: Você não passa por ela. Ela passa por você.

Regis: É verdade. Deve ser verdade.

Tina: Mas você não sabe.

Regis: Não saber é mais apavorante do que saber.

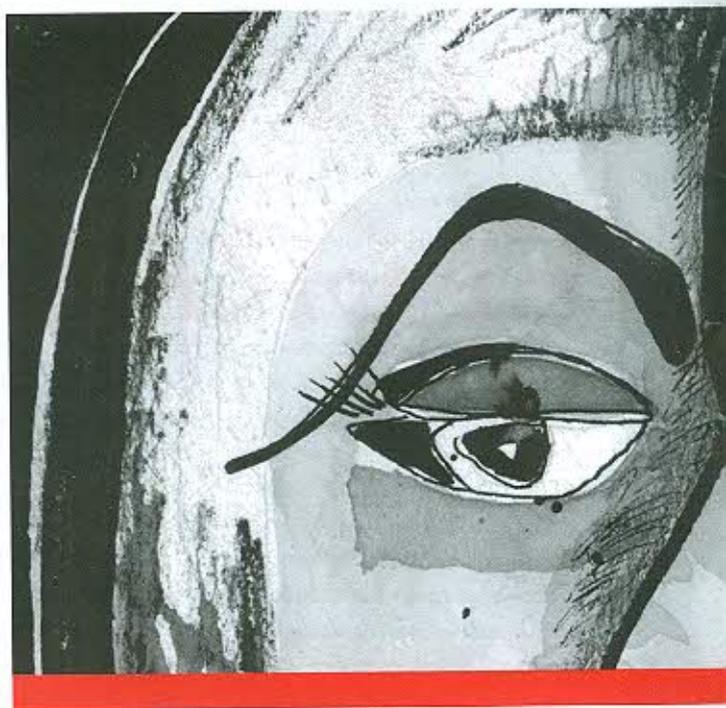
Tina: Mas só que você vai morrer.

Regis: Eu vou morrer!

Tina: Todos nós vamos morrer sem saber como, nem porque, nem onde!

Regis: E é essa coisa QUE NÃO DÁ PRA CONCEBER, DE TÃO ASSUSTADORA!

*O mistério da
existência. A
natureza, inclusive a
humana,
continua no seu
percurso inexorável
de nascimento e
morte. O homem
procura compreendê-la.
Tenta racionalmente
desvendar seus
percursos, seus
caminhos apavorantes.
Sim, porque tem fim.
Há o princípio, mas
também o fim.
Inexorável.
Perguntamos,
amedrontados por
este fim, a Morte:
Por quê?*



Tina: É isso!

Regis: E é esse o elemento que pode fazer um espetáculo extraordinário!

Tina: É esse sentido de terror que faz sucesso!(1)

Duas situações. Duas cenas, digamos. Situações diversas que, contudo, apontam para uma reflexão. De um lado, a presença de um Deus onisciente que tudo vê, tudo pode. De outro, o homem diante do grande mistério. O mistério da vida. O mistério da existência. A natureza, inclusive a humana, continua no seu percurso inexorável de nascimento e morte. O homem procura compreendê-la. Tenta racionalmente desvendar seus percursos, seus caminhos apavorantes. Sim, porque tem fim. Há o princípio, mas também o fim. Inexorável. Perguntamos, amedrontados por este fim, a Morte: Por quê? Por que a única grande certeza que temos é a de que tudo tem fim e, para além, nada sabemos? É esse mistério que impulsiona os racionais na busca desesperada de respostas por meio da ciência, filosofia, religião e arte. É essa grande dúvida que nos remete a tantas crenças ou à busca delas. A resposta é aquela que nos livrará do Grande Medo; mas resposta, não há!



*O Teatro nasceu de rituais;
na sua origem, portanto, está
a mescla do texto, da dança e
do cântico. Ou seja, o Teatro
nasceu mestiço.*

ORIGENS

No princípio, havia o ritual. Nossos ancestrais tinham dúvidas. Conviviam com os elementos da natureza. Lutavam pela sobrevivência. Tinham medo! No princípio, era o mistério. Havia dia e escuridão. Havia sol, e também a chuva. Os animais matavam e eram mortos. As flores e as árvores brotavam, e depois morriam. Da convivência, nasceu a busca da compreensão. Havia forças incontrolláveis que pareciam pertencer a um mundo diferente, superior. É dessa relação que provêm as primeiras crenças. Pintar bisões nas cavernas facilitava a lida com eles na caça. Vestir suas peles e carcaças e dançar permitia a absorção de sua força. Então, o homem começou a dançar, entoar loas, cânticos. Depois, passou a louvar. Nomear os mentores de forças extraordinárias. O homem começou a cantar, dançar e interpretar.

O Teatro nasceu de rituais; na sua origem, portanto, está a mescla do texto, da dança e do cântico. Ou seja, o Teatro nasceu mestiço. Algumas teorias apontam a origem do teatro ocidental em festivais em louvor à primavera. Louvava-se um deus que morria no outono e ressuscitava na primavera. Os participantes vestiam túnicas feitas de pele de cabra (símbolo de fertilidade e longevidade), bebiam vinho e entoavam cânticos em louvor ao deus Dionísio. O

canto do bode. É este o significado de tragédia: o canto do bode. Dionísio, de acordo com a crença grega (mitologia), era filho de Zeus com uma terráquea. Estando a mãe próxima da morte antes do parto, Zeus retirou Dionísio de seu útero e o gestou na própria coxa. Então Dionísio é duplo. Deus e homem. Masculino e feminino. Trágico e sarcástico. Bom e mau. Alegre e triste. É o deus do Teatro. No início da primavera, os gregos comemoravam as Dionisíadas. Grandes procissões com cânticos e danças dirigiam-se com a imagem de Dionísio ao seu templo. Lá chegando, em círculo, executavam canções e danças em seu louvor. Em coro. Então nasceu o coro grego. Um dia, um corista fez um solo. Seu nome era Téspis. Nasceram então o ator tespiano e o teatro, que depois evoluiu e se transformou. No século V a.C., atingia o auge de sua sofisticação clássica, com os grandes concursos de tragédias e comédias promovidos por Atenas. A tragédia atingia seu apogeu em termos de construção de linguagem. O teatro se fixava como uma arte com linguagem própria.

A LINGUAGEM TEATRAL

No princípio, teatro e vida se misturavam. Eram duas faces de uma mesma moeda, ou melhor, havia uma

No princípio, teatro e vida se misturavam. Eram duas faces de

uma mesma moeda, ou melhor, havia uma mestiçagem de ritual religioso e alguns elementos artísticos.



mestiçagem de ritual religioso e alguns elementos artísticos. Aos poucos, contudo, a linguagem teatral foi realmente se solidificando. Apareceram os dramaturgos que escreviam textos dramáticos com características próprias, introduziram-se atores, e iniciava-se o diálogo entre as personagens, enfim, havia uma linguagem própria de uma manifestação artística que não era apenas música, não era simplesmente dança, mas as integrava num texto que deveria tratar de questões

relativas e comuns às vividas pelos habitantes da época. Havia, portanto, linguagem.

Aristóteles (387 a.C – 322 a..C), com sua *Poética* (2), foi o primeiro pensador ocidental a tratar da questão do teatro entendendo-o como um sistema com procedimentos poéticos próprios, que o diferenciava de outras artes. O teatro, como afirma o filósofo, não tratava de poesia, mas de ações, e estas deveriam ser efetuadas por agentes, atores, e não narradas. O texto aristotélico, tendo como base o teatro grego, demonstra, passo a passo, as características que particularizam um tipo específico de arte, o teatro. Aponta, por exemplo, a capacidade congênita do homem de imitar (mimese). Demonstra os vários tipos de imitação da realidade e, no caso do teatro, chega, finalmente, à definição de tragédia:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama), (imitação que se efetua) não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (3).

Fica claro, não só na definição de tragédia, mas no decorrer de todo o estudo de Aristóteles, a correlação entre

A função pedagógica da catarse, no teatro grego... acentua o sentido relacional entre teatro e vida, e aponta para uma coexistência de espelhamento entre ambos. Teatro, espelho da vida.

arte e realidade, teatro e vida. Apesar de demonstrar claramente que os procedimentos poéticos, portanto as características de representação e dos signos da linguagem teatral, apresentam a forte tendência de buscarem a representação da ação de forma mimética, ou seja, verossímil. Para atingir a verossimilhança, há de se seguir uma série de procedimentos: as ações precisam ser encadeadas segundo o princípio da verossimilhança; têm de ser necessárias; e o drama precisa ser constituído segundo uma lógica de princípio, meio e fim. Há de existir um herói trágico e a estória contada tem de causar na platéia empatia suficiente para que seja submetida, pela ação dos atores, ao sentimento de terror e piedade, levando-a, desta forma, à catarse, ou purificação de suas emoções.

A função pedagógica da catarse, no teatro grego, desenhada por Aristóteles na *Poética*, acentua o sentido relacional entre teatro e vida, e aponta para uma coexistência de espelhamento entre ambos. Teatro, espelho da vida.

Vale lembrar que os conceitos enunciados por Aristóteles fundaram a teoria da representação por um longo tempo não só no teatro, mas nas artes de uma maneira geral, e serviram de base de sustentação para o teatro realista e para os primeiros estudos, no ocidente, que desenvolviam técnicas específicas de representação teatral, como por exemplo, aquela formulada pelo russo Constantin Stanislavski (4). Aqui,

como lá, busca-se aprimorar a arte da representação por atores no sentido de a tornar harmônica, orgânica, verossímil: próxima da que existe na natureza.

DIAGRAMA

A Teoria Geral dos Signos, ou Semiótica, introduzida pelo americano Charles Sanders Peirce (5), ensina que os sistemas de representação são constituídos por conjuntos de signos que representam algo (seu objeto), criando na mente do seu intérprete um outro sistema sígnico, chamado



O teatro permite, então, pela representação das relações humanas em todos os níveis, colocar em situação de experiência, por diagramas, o próprio homem e seu modo de perceber e conceber o universo.

interpretante. Este procedimento sistêmico gera uma construção infinita de signos interpretantes que tentam significar de forma completa o seu objeto. Constatamos, a partir desse esboço simplificado de uma complexa teoria dos signos, que construímos gigantescos diagramas, grandes mapeamentos mentais, que se assemelham ao seu objeto, àquilo que queremos compreender. Por exemplo, se pretendemos nos deslocar de um espaço a outro, construímos diagramas, mapeamentos mentais com as hipóteses prováveis deste deslocamento. Ou seja, executamos o deslocamento por meio de diagramas mentais para, depois, executá-lo de forma concreta. Os diagramas parecem, pois, permitir que façamos experimentações mentais que podem, ou não, aplicar-se à realidade:

Construir um diagrama é construir um jogo: uma rede de relações com as quais se brinca. Reforça-se uma, retira-se outra e, para os lugares dedicados aos correlatos, tenta-se designar um deles procurando descobrir quais os outros que, mantendo a homologia que define a estrutura básica, devem ocupar os diversos outros lugares previstos no diagrama. Se necessário, desdobram-se as relações procurando, ou explicitar mais os componentes do jogo, ou apreciar com mais cuidado as características da classe dos fenômenos designada. Fica sempre aberta a possibilidade de reexplorar-se o diagrama, aumentá-lo ou reconstruí-lo, mesmo que se conserve um número básico suficiente de relações ou de correlatos de modo a continuar o jogo inicial e desdobrá-lo em novas possibilidades.

Não se põe de início nenhuma questão de necessidade e muito menos de transcendentalidade. Trata-se de um jogo criativo, do jogo de possibilidades. As regras são as regras das relações: soma, implicação, reciprocidade, disjunção, comutação etc. Constroem-se idéias de idéias, numa espécie de grande faz de conta e de um grande desafio (6).

O Teatro conservou, em sua evolução, algumas características fundamentais: é a representação de uma ação efetuada por um agente (ator) diante de alguém. Desta forma, sua característica ritualística está mantida. A representação tem de ocorrer no mesmo espaço/tempo em que é observada. As pessoas se deslocam para algum espaço para assistirem à representação, por atores, de ações que, geralmente, correspondem, diagramaticamente, àquelas existentes na vida. Têm a possibilidade de criarem diagramas mentais, mapeamentos de ações ou reações, tanto físicas quanto mentais ou emocionais, diante de determinados fatos, situações ou emoções; e podem, no palco, ver testadas suas hipóteses mentais. Estabelece-se, assim, no mesmo espaço e ao mesmo tempo, uma relação de jogo, de mudança de correlatos, de testes em que, literalmente, a vida é posta em experimentação. A possibilidade do diagrama potencializa a capacidade que o teatro tem, com seu *hic et nunc*, de tornar o palco um local de experimentação da vida.

Aristóteles já prenunciava essa possibilidade quando apontava que a tragédia criava o sentimento de terror e piedade em seu público. O palco se torna o tubo de ensaio onde as perspectivas dos vários procedimentos de ação podem ser testadas, bem como suas conseqüências. Como sabemos que toda ação leva a uma conseqüência e que todo hábito traz consigo a crença que o legitima, o diagrama permite a transformação do palco em laboratório. O fenômeno da vida como existente é posto em conceito pela mediação do signo, da codificação semiótica. Nesse processo, revela-nos seu objeto, sua forma e sua estrutura.

São construídos diagramas da vida que, se estudados e analisados em sua complexidade, poderão não só apontar para

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos.

nossas concepções futuras como também, para nossos possíveis hábitos, e desta forma revelar-nos a nossa verdadeira crença. O teatro permite, então, pela representação das relações humanas em todos os níveis, colocar em situação de experiência, por diagramas, o próprio homem e seu modo de perceber e conceber o universo. A Arte, em especial o Teatro, adquire uma espécie de função prática, pedagógica, aproximando-se da função da ciência, gerando estruturas próximas ou aproximativas às estruturas universais. Com isso, permite apontar, pela observação, análise e experimentação, para novas formas de percepção e concepção das relações humanas com e no universo, dando, portanto, nova dimensão à obra de arte.

TEATRO E CONTEMPORANEIDADE

Façamos um salto. Para os nossos tempos, em que o mundo atinge um alto grau de complexidade. As possibilidades de relações sistêmicas encontram-se elevadas a uma potência jamais imaginada e que é modificada a cada fração de segundo, o que exige a modificação dos diagramas mentais, também a cada fração de segundo. Se é essa a nossa realidade, torna-se evidente que o sistema de representação que a codifica, analisa e interpreta adquire um grau também cada vez maior de complexidade. Ou seja, as linguagens que tentam captar, perceber, compreender e interpretar a realidade acompanham a sua complexidade. É nesta situação que nos encontramos. Estamos imersos num universo de altíssima complexidade, com alta taxa de informação e em constante processo de transformação, que provoca o mesmo processo nos sistemas de representação, nas linguagens artísticas. Vejamos uma concepção de modernidade:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”. (6)

Este quadro da contemporaneidade, registrado por Marshall Berman em seu livro *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, indicia, a mesma situação no universo das linguagens, das artes e, dentre essas, do Teatro. O mundo das artes como sistemas de representação também viveu e vive um processo de globalização das informações, as quais transitam com uma velocidade incomensurável pelos mais variados tipos de linguagens, criando, inclusive, novos modos de representação. O movimento de globalização foi responsável, em primeiro lugar, pela desfronteirização entre linguagens, o que fortaleceu a troca, o jogo criativo na intertextualidade e na transdisciplinaridade. Explico melhor: O teatro contaminou-se, por exemplo, da dança, e foi criado o teatro-dança ou a dança-teatro; criou-se uma forma híbrida de interpretação que inclui novas mídias, como cinema, projeções, uso de internet e mídias digitais, muito comuns na interpretação intitulada performance.

O quadro que nos é revelado pelas linguagens artísticas contemporâneas acompanha de perto o apresentado pelo

texto de Berman sobre a sociedade contemporânea. Há um processo de similaridade, o que comprova a tese dos diagramas. O universo das artes, ao longo de sua evolução intensificou sua necessidade de compreender não apenas uma realidade retratada, representada, mas também sua própria realidade como sistema de signos. Para a sobrevivência da pintura, passou a ser importante que ela, além de pintar a realidade, pintasse sua própria realidade como sistema de representação. A essas questões remeteram o cubismo e o Abstracionismo.

As linguagens, enfim, passaram a interessar-se, em primeira instância, em seus próprios processos como sistemas de representação; daí as constantes metalinguagens. Não foi diferente com o Teatro. De Shakespeare a Sam Sheppard, houve muita peça dentro da peça, e peça sobre a peça. O Teatro saiu do teatro, saiu do palco. Voltou para a rua, para a praça, para os subterrâneos, para os leitos de rios. A platéia foi obrigada não só a ver o ritual, mas a participar, ser receptor e atuante e, portanto, transformar e mudar o próprio ritual no seu *hic et nunc*. Veio a ser co-partícipe da construção da cena.

Criou-se o *work in progress*, uma cena que nunca acaba e que, para além do processo de transdisciplinaridade, provoca a radicalização do processo de construção de linguagem para um devir indizível. Os diagramas passaram a ser jogados não com um objeto de representação fora do sistema sógnico, ou seja, a realidade, mas com o próprio sistema de representação. Interessa, na contemporaneidade, às artes de uma maneira geral, e ao teatro em especial, discutir, analisar e revelar sua própria identidade, sua própria essência como sistema de representação. Daí sua necessidade de criar no diálogo, no intertexto, na correspondência e na transdisciplinaridade.

A linguagem segue os mesmos passos do real. Na ânsia da transposição, derruba fronteiras mas, ao mesmo tempo, se torna enclausurada em sua própria rede. O excesso de velocidade e de transformação derrubou a possibilidade do estabelecimento de critérios rígidos sobre a constituição do objeto artístico. Então, se seguiu a angústia. Como considerar a arte? O que levar em conta? Quais os procedimentos da linguagem que a tornam artística, se esses procedimentos não

podem ser dimensionados em função da sua constante transformação? Todas essas perguntas ficam no ar, na medida em que somos levados a um universo das artes em que "tudo o que é sólido desmancha no ar".

Talvez seja essa a resposta para o ligeiro sentimento de angústia que se abate sobre todos nós. A resposta que nos assombra é que não há respostas, apenas processo de transformação. Se o teatro funciona, ainda, como laboratório da vida, onde podemos assistir, pesquisar, perceber, jogar e interpretar a vida, sua cena não pode ser diferente da que enfrentamos no mundo real. Um mundo de perguntas sem respostas, de velocidade, de globalização de falta de referências e de necessidade do desenvolvimento de novas competências a cada dia, a cada hora, e em que o processo de significação sofre das mesmas perturbações.

TEATRO E PEDAGOGIA

O Teatro, desde sua origem, teve função pedagógica. Na Grécia antiga, a população grega era paga para frequentar os festivais de teatro, pois se acreditava na sua função pedagógica, social. Mais uma vez, citamos Aristóteles, que dizia ser função do teatro provocar a catarse, ou purificação das emoções. Na Idade Média, foi utilizado pela igreja para divulgar os ideais cristãos e formar discípulos. Mais recentemente, Bertolt Brecht (7) optou por uma dramaturgia e por uma forma teatral que, segundo sua teoria, pretendia atuar ideologicamente sobre a sociedade, exercendo, o Teatro, um atitude transformadora. A sua relação com o ensino, enfim, acompanha suas origens e permanece em nossos dias. Como se dá, no entanto, essa relação na contemporaneidade? Como essa atitude pedagógica pode acontecer num quadro em que a linguagem está em constante modificação?

Para nós, artistas e pensadores contemporâneos que vivenciamos e refletimos em consonância com nosso tempo, uma questão está posta claramente. Não se podem utilizar apenas as ferramentas já usadas, já construídas ao longo do tempo. É preciso partir para a construção de novas ferramentas. Se a realidade está em constante transformação e os sistemas de representação seguem o mesmo diapasão, aqueles que se capacitam para efetuar a atividade da representação preci-

sam desenvolver novas competências. Para nós, é nessa dimensão que reside a grande importância da relação teatro/ ensino. O teatro contemporâneo está se habilitando, como linguagem, não só a falar sobre o universo real, fora do seu sistema, mas, principalmente, a operar sobre seu próprio sistema, alterando-o constantemente. Faz parte do jogo a criação de uma nova pedagogia que dê conta da criação das novas competências exigidas aos que se dedicarão ao estudo da linguagem teatral do presente e do futuro.

Foi com esse intuito que a PUC-SP criou, há oito anos, o Curso de Comunicação e Artes do Corpo, vinculado à Faculdade de Comunicação e Filosofia. O produtor da linguagem contemporânea é visto, pelos profissionais desse curso, como um sujeito que desenvolve novas competências, que entende o corpo como mídia primária de representação e que se prepara para ser o sujeito de sua própria pesquisa. Desta forma, capacita-se a desenvolver metodologias particulares e competências técnicas necessárias à investigação de

novos meios de produção de linguagem cênica. O curso é, portanto, na sua base, transdisciplinar, transversal, proporcionando àquele que se dedica a desenvolver competências na área fazer uma viagem relacional pelo universo da dança, do teatro e da performance, criando, desta forma, não só a base para a sua criação artística, mas também a possibilidade de sua transformação em criador intérprete. Dedicamo-nos, portanto, à criação do artista do corpo, ou seja, o criador capacitado a enfrentar os processos de transformação da contemporaneidade com suas próprias técnicas e desenvolvendo seus próprios meios de representação

Mais uma vez, teatro e vida se encontram. Permanecem as perguntas. Fica, ainda, o grande mistério. O medo primordial. Permanece a vida. E então, a Morte. Fica a grande pergunta: Por quê?

Teatro: Diagrama da Vida.

Fim. 

1- Trecho da peça *Angel City*, de Sam Shepard, com adaptação, roteiro e direção de Carlos Gardin e montada pelo Núcleo de Pesquisa Teatral - Trupitê de Teatro, da PUC-SP, com o título de *Cidade proibida*, em 2005.

2- Ver a *Poética*, de Aristóteles, Tradução de Eudoro de Souza, Coleção OS PENSADORES, Ed. Abril Cultural, p. 447, 1ª edição, 1973.

3- Idem.

4- Constantin Stanislavski, ator, diretor de teatro nasceu na Rússia em 1863, criou o chamado Método Stanislavski de Interpretação, e tem, dentre seus escritos, os livros *A preparação do ator*, *A construção da personagem* e *A criação de um papel*, textos que introduziram, de forma sistemática, técnicas para a preparação do ator, em especial aquelas voltadas para a cena realista. Foi, também, o responsável pela iniciação das técnicas das ações físicas, posteriormente desenvolvidas por outros estudiosos contemporâneos. Morreu em 1938.

5- Charles Sanders Peirce (1839-1914), americano, criador do Pragmatismo e considerado o criador da semiótica, ou teoria geral dos signos.

6- Marshall Berman, americano, pensador, estudioso da comunicação, nasceu em Nova York em 1940 e escreveu o livro *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. Trecho traduzido por Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti, p. 15, publicado pela Editora Companhia das Letras.

7- Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898-1956), jornalista, crítico literário e dramaturgo, criou o teatro épico, que propunha uma função social transformadora, e foi o criador da técnica de distanciamento em teatro, que era um procedimento oposto à empatia.

Bibliografia

1-ARISTÓTELES, POÉTICA, Trad. Eudoros de Sousa, Col. Os Pensadores, Ed. Abril Cultural, S.P., 1ª ed., p.443 a533,1973.

2- BERMAN, Marshall, TUODO O QUE É SÓLIDO DESMANCHA NO AR, Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti, Ed. Companhia das Letras, S.P. 1986.

3- BRECHT, Bertolt, ESTUDOS SOBRE TEATRO, Trad. Fiana Pais Brandão, Col. Logos, Ed. Nova Fronteira, R.J., 1978.

4- GARDIN, Carlos, O TEATRO ANTROPOFÁGICO DE OSWALD DE ANDRADE, Ed. Annablume, S.P., 1993.

5- GASSNER, John, MESTRES DO TEATRO I e II, Trad. Alberto Gusik e J. Guinsburg, Ed. Perspectiva, S.P., 1974.

6- MOUSSINAC, Leon, HISTÓRIA DO TEATRO, Trad. Jacques Amadora, Livraria Bertrand, Lisboa, s/d.

7- PEIRCE, Charles S., ESCRITOS COLIGIDOS, Trad. Armando Mora d'Oliveira e Sergio Pomerangblum, Col Os Pensadores, Ed. Abril, S.P., 1974.

8-SILVEIRA, Lauro Frederico Barbosa da, A PRODUÇÃO DOS SIGNOS NUMA ESTRUTURA SOCIAL ANTAGÔNICA, Unesp, S.P., s/d.

9- _____, UM ESTUDO SEMIÓTICO DA ESTRATÉGIA BURGUESA DE DETERMINAÇÃO DA CONDUTA SOCIAL – Semiótica I, Unesp. Marília, 1982.

10-STANISLAVSKI, Constantin, PREPARAÇÃO DO ATOR, Trad. Pontes de Paula Lima, Ed. Civilização Brasileira, R.J., 1976.



Plínio Marcos

O MAGO DO DESASSOSSEGO

*Sergio Ferrara*¹
Diretor de Teatro

Em 1999, assumi o Teatro de Arena de São Paulo, juntamente com o diretor Marco Antônio Braz, com um projeto chamado: “Quem tem medo de Plínio Marcos e Nelson Rodrigues”. Braz cuidava de Nelson Rodrigues, e eu, de Plínio Marcos. O nome, Plínio Marcos, causava em todos nós, diretores, uma mistura de magia e desassossego. Admirávamos seu talento e ficávamos receosos de sua personalidade forte. Foi assim que me preparei para ser apresentado a ele por sua última companheira, Vera Artaxo. Afinal, iria dirigir o projeto para a Funarte, no Arena, sobre a obra desse grande dramaturgo, com a montagem de “Barrela”.

Encontrei-o na Rua Maranhão, em São Paulo, todo de branco. Para minha surpresa e alegria, era um homem extremamente acessível e apaixonado pelo teatro. Colocou-se imediatamente à disposição para ajudar no desenvolvimento do projeto. O que mais me chamou a atenção naquele homem que nos revelou com minúcias o universo dos excluídos foi o humor. Nunca perdia a graça; era como a ginga de uma escola de samba, sempre no ritmo. O dele, é claro.

“Barrela” foi a primeira peça de Plínio Marcos, e também a mais censurada, condição em que permaneceu durante trinta anos, a partir de 1959. Barrela significa curra, na linguagem carcerária. O texto foi baseado numa história verdadeira que aconteceu em Santos com um rapaz que, por uma briga qualquer, foi atirado na cadeia, onde acabou sendo es-

tuprado pelos outros presos da cela. Jurou vingança e, quando saiu de lá, matou, um por um, todos os que o desonraram. Plínio Marcos, na peça, colocou o foco na briga de poder existente entre os presos da cela. Nesse contexto de enfrentamentos e concessões, vemos a grandiosidade do autor, o arauto dos excluídos.

Vivemos numa sociedade injusta com relação à distribuição de rendas, que favorece alguns e escraviza outros. Os escravizados pelo sistema corrupto, destituídos da condição de dignidade humana, são excluídos. Para alguns, eles simbolizam o caminho da desesperança. Para mim, são a reconstrução de uma justiça social mais equilibrada. Comove-me a tragicidade desses excluídos, personagens de Plínio Marcos, diante da vergonhosa injustiça social a que são submetidos. Conscientes de suas desgraças, sabem que não têm volta, e não aspiram à redenção, pois já passaram do limite, onde a própria dignidade, que já foi aviltada, está perdida. O instinto de sobrevivência dessas personagens fala mais alto do que os códigos de moral e conduta das sociedades em que vivem. Esse é um mundo que se reorganiza, rapidamente, de acordo com interesses vitais de sobrevivência. Para a maioria, só resta o abismo, ao qual se jogam em busca da luz, que será encontrada ao fim de uma desgraça ainda maior.

Diante desse panorama de existência, surge uma visceralidade, que passa a ser um desafio para o ator que in-

terpreta esse universo. É uma dramaturgia que não permite ornamentos, porque é objetiva

e direta, é olho no olho. A cada momento, o jogo vira, as regras se transformam, e tudo recomeça do nada. Só há uma pessoa com quem você pode contar, e essa pessoa é você mesmo. A intensidade exigida do intérprete de Plínio é profunda; muitas vezes, os atores acabam a peça cansados, conscientes do mar que atravessam a braçadas.

O realismo grita e sangra nas peças de Plínio Marcos. Para um diretor, o realismo não é fácil, é um grande desafio. É um trabalho feito de detalhes e sutilezas. No realismo, o jogo se estabelece no frágil e no sutil, no fugaz, no detalhe. É na respiração e no silêncio que a personagem comunica muito mais.

O que me apaixona nesse universo é que, além de universalizar esses seres tão sofridos tornados grandes pela sua dor, também podemos ler, no pequeno olhar e nos gestos contidos, a angústia e o sofrimento que podem, a qualquer momento, desencadear a explosão do conflito tenso que nunca



abandona uma personagem de Plínio Marcos. Nesse universo, não existe certo ou errado; de tal caráter

é derivada minha fascinação por esses seres míticos, isto é, por conterem todas as possibilidades. A platéia não deve torcer nem para um, nem para outro, porque todos estão no mesmo inferno, convivendo no mesmo buraco, sem fim.

Ninguém é bom, ninguém é ruim nas peças de Plínio Marcos. Elas revelam um sistema que, de certa forma, levará as personagens a tomar aquelas atitudes. Elas precisam sobreviver. Sobrevivência é a palavra chave. Os marginais de Plínio podem ser qualquer um, não importa a classe social.

Se antes havia a tortura da ditadura militar, hoje existe a tortura que cometemos contra nós mesmos constantemente, as pequenas mortes cotidianas, em relação à injustiça social, política e econômica tão presente em nosso país. A violência alastrou-se no mundo com o terrorismo. Países invadem outros, em nome da paz, procurando mais poder. Hoje, vemos vigorar o poder, a manipulação da massa de manobra

Hoje, não se lembrar de nada passou a ser a ética do pensamento do corrupto. Ou, quando se sabe, é preciso fingir que não se sabe, e então manipular a verdade, em nome de algo maior, que é o poder. O lado terrível da vida e da sobrevivência escancarou sua face para nós todos, e para sobrevivermos como as personagens de Plínio, precisamos compreender o lado bizarro da existência.

que é o povo. Hoje, as personagens de Plínio não são mais os desclassificados e excluídos, mas a classe média espremida e cada vez mais crescente. O cafetão Giro, em "Abajur Lilás", depois de torturar as prostitutas por causa do abajur quebrado e matar Célia, a subversiva, que questiona e quer instaurar uma nova ordem, mais participativa, diz: "Ânimo gente! Esqueçam tudo, vamos se virar. Vão pra rua. Na volta ninguém mais se lembrará de nada. A putaria é assim mesmo. É assim mesmo. Que merda! Que merda!"

Hoje, não se lembrar de nada passou a ser a ética do pensamento do corrupto. Ou, quando se sabe, é preciso fingir que não se sabe, e então manipular a verdade, em nome de algo maior, que é o poder. O lado terrível da vida e da sobrevivência escancarou sua face para nós todos, e para sobrevivermos como as personagens de Plínio, precisamos compreender o lado bizarro da existência. Os códigos de ética na dita sociedade perfeita se degeneraram e só nos resta, na nossa queda vertiginosa, reorganizarmos constantemente o pensamento e a consciência para podermos sobreviver com dignidade.

Ibsen, na peça "O inimigo do Povo", diz que o verdadeiro grande mal é a pobreza, são as miseráveis condições de vida que esmagam muitas pessoas. Em última análise: os

poderosos, os mesquinhos e os interesseiros cultuam a ignorância para se manter no poder e obter lucros e vantagens. Várias vezes, tive a chance de dizer ao Plínio que suas peças seriam eternas, dado o aumento das desgraças sociais existentes em nosso país. Mudar esse quadro seria ruim para uma grande parte dos políticos, já que só pensam em permanecer no poder com a ajuda da miséria alheia, que nunca deve ter fim.

"Barrela" é, na dramaturgia brasileira, o início de uma denúncia dessa eterna miséria. Nada mais simbólico, ter encenado "Barrela" no Teatro de Arena de São Paulo, o espaço que privilegiou, no passado, essa dramaturgia e a consciência política e social de nosso país. Teatro de resistência fundado por José Renato e Augusto Boal, colocou em cena por doze meses um marco da dramaturgia brasileira, "Eles não usam Black Tie" (1958), peça de Gianfrancesco Guarnieri, inovadora por introduzir os conflitos urbanos nos textos teatrais do país. Inovador também foi Plínio, que, com seu talento, nos tornou cúmplices de um mundo que imaginávamos muito distante de nós. Atualmente, também sabemos que somos responsáveis pela desigualdade que povoa o nosso país e o mundo. Essa desigualdade serve como sinal de alerta para nos conscientizar e resgatar nossa relação humana com o próximo. Sem essa humanidade, o teatro morre.



Atualmente, também
pela desigualdade que
Essa desigualdade serve
conscientizar e resgatar
próximo. Sem essa

Plínio Marcos, por meio dessas peças que escreveu, acabou me preparando para a montagem de “Mãe Coragem e seus filhos”, de Bertolt Brecht, com a atriz Maria Alice Vergueiro. Plínio Marcos foi a minha passagem para a maioria no teatro. O respeito que tenho por essas personagens é muito grande, porque sei que elas existem e estão vagando por essa cidade, pedindo para existirem, e sempre se perguntam se são ou não gente. Várias vezes via a platéia, ao final de “Barrela” e “Abajur Lilás”, assustada e perplexa, mas profundamente viva e desperta. Inquieta, não parava de se perguntar que mundo era esse que só “pegava no breu”. Esse questionamento interno, causado por uma transgressão, era importantíssimo na transformação do olhar social imposta pela genialidade da dramaturgia de Plínio Marcos, causando-nos uma reavaliação de valores por meio de uma transgressão cênica. Toda mudança é transgressora, o que Plínio Marcos compreendia muito bem.

sabemos que somos responsáveis
povoamos o nosso país e o mundo.
como sinal de alerta para nos
nossa relação humana com o
humanidade, o teatro morre.

Várias vezes, nos ensaios, pude observar em seu olhar o sentimento do criador que pulsava no universo que havia vivido e desnudado. Sorria de modo maroto, e me dizia: “Ferrara, isso vai ficar bom”. Um dia, surpreendidos durante um ensaio da peça no Arena pela presença de Plínio Marcos, sem que eu e os atores percebêssemos, ele sorriu, deu meia-volta e desapareceu no escuro do teatro, em direção à porta. Assim era Plínio, um mago do desassossego, um facho de luz nas trevas. Já no hospital, nos últimos dias de vida, tive a oportunidade de falar com ele. Chamou-me próximo da cama, e me pediu para montar “Abajur Lilás”, peça que, como “Barrela”, ainda era vista como documento histórico contra a ditadura. A esse respeito, nós dois discordávamos profundamente, já que as melhores personagens da galeria desse gênio se encontram nessas peças, com uma carpintaria teatral fabulosa. Realizei seu sonho. Dois anos após a sua morte, “Abajur Lilás” estreou no TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). Ele não che-

gou a assistir a montagem, que dediquei, do fundo da minha alma, ao nosso eterno Plínio. Já havia nos deixado, para ser eterno na mente de todos que acreditam na vontade de viver. A última frase que me disse em vida caracterizava bem o humor que havia comentado. Perguntei a ele se estava bem, ao que, com os olhos ternos e um sorriso doce, virou-se para mim e disse: “Meu filho, estou mais para crocodilo do que pra colibri”. Jamais esquecerei! 

1 Dirigiu “Tarsila”, de Maria Adelaide Amaral, recebeu prêmio APCA 2000 (Associação Paulista dos Críticos de Arte) de melhor diretor pela peça “Pobre Super-Homem”, de Brad Fraser. Dirigiu “Mãe Coragem e seus filhos”, de Bertolt Brecht, e “A última viagem de Borges”, de Ignácio de Loyola Brandão. Atualmente, ensaia “O Inimigo do Povo”, de Henrik Ibsen.

Nota



2002
S. J. Smith

PERIPÉCIAS DE CERTA REVISTA TEATRAL BRASILEIRA:

Da crítica risível das idiossincrasias dos poderosos ao umbigo escultórico das vedetes

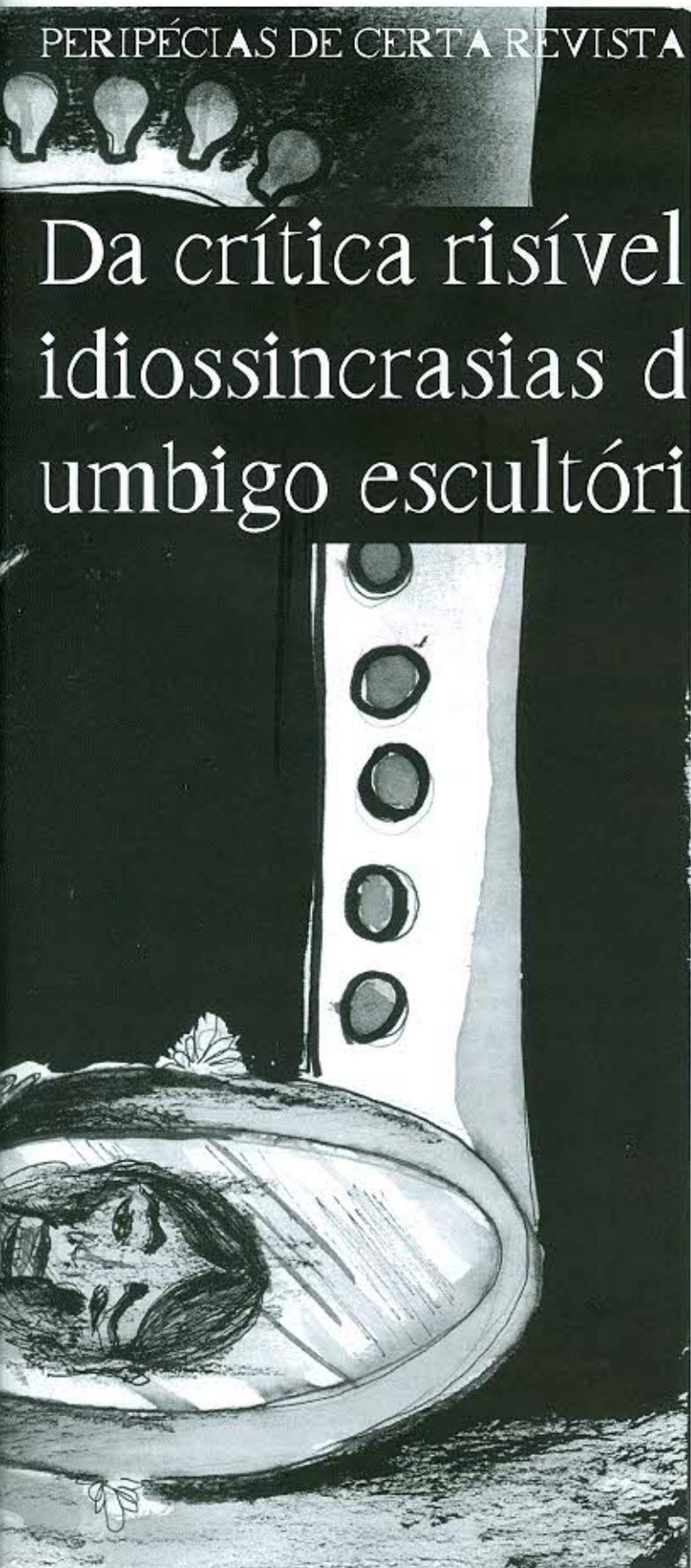
Alexandre Mate

Professor do Instituto de Artes da UNESP,
pesquisador da área de teatro
e doutorando em História (USP)

O cotidiano se inventa com mil maneiras de *caça não autorizada*. (...) A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde *outra* produção, qualificada de 'consumo'; esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem economicamente dominante.

Michel de CERTEAU. *A invenção do cotidiano*.

Inúmeros textos e autores brasileiros têm, e para dizer o mínimo – a partir de uma nefanda influência erudito-teatral francesa –, omitido e desconsiderado algumas experiências históricas concretas de grupos e sujeitos que se dedicaram à produção do **teatro de revista**, desde o final do século XIX até um pouco mais de cinquenta anos do século XX¹. Banidas da história, a desconsideração para com certas práticas sociais - entre elas, as artísticas - têm servido tanto para



Nos livros de história do teatro (e não só os brasileiros), há uma certa arrogância com relação ao gênero. Há um pressuposto de inferioridade do gênero, mas e especificamente no caso brasileiro, as pontificações parecem se fundamentar no não conhecimento das obras: espécie de quadrilha semelhante àquela aludida por Drummond. Nesse caso, fulano cita fulano, que repete fulano, que copia fulano, que socializa o não sabido...

legitimar e balizar pontos de vista estético-classistas de manifestações da ideologia vitoriosa quanto para banalizar e rotular – fundamentadas no velho corolário, injustamente parafraseado de Dante Alighieri: *delas não falemos*. Olha e passa por elas com estigmas desclassificatórios.

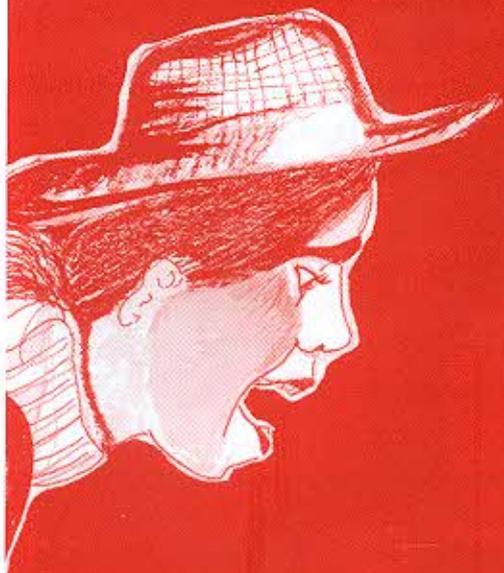
No sentido de evidenciar as afirmações, e mais ou menos de acordo com Barthes, toma-se aqui, como embreante revelador desse aludido discurso, alguns excertos de falas de velhos e paradigmáticos especialistas do teatro, tanto daqui como de outras plagas e períodos; para rebater esses mesmos discursos, tomam-se como combustível necessário ao prosseguimento revelador e arejador de outros compromissos as “lições” do grande mestre Antonio Candido, cujo argumento, em *Formação da literatura brasileira* (podendo ser estendido também para o teatro de revista) pode ser expresso nos seguintes termos: é nossa tarefa conhecer, amar e ler nossa literatura, entendendo que é por ela, sobretudo, que nossos sentimentos se formaram.

Num país como o nosso, com tantas e tão diversas e articuladas injustiças; com políticos envolvidos nas mais diversas falcaturas e situações comprometedoras; com ricos e poderosos com costumes e práticas sociais segregacionistas, e cujos “segredos, mazelas e abusos” são tão bem acobertados e

protegidos pelas instituições civis e constitucionais; com tantos “gersons de sobrenome vantagem”, o teatro de revista, na condição de “documento privilegiado de cultura”², foi também – em seus altos e baixos – um instrumento social de veiculação de um pensamento de oposição a esse estado geral de coisas, registrando e castigando, por meio do riso, as tantas práticas sociais não mencionadas nos manuais de história oficial.

Com os dois olhos pregados na história do país, autores, músicos, atores e atrizes, com grande capacidade de improvisação, glosaram – recontando o escondido, o negado, os chamados “deixa que eu deixo” – aquilo que não se queria transformado em memória. Ler algumas dessas obras do passado,³ hoje, como também nos tempos em que foram criadas, pressupõe o conhecimento da história do país e dos sujeitos envolvidos nos esquemas por elas revisitados, dentro e fora das salas e corredores do poder, e pelas imensas avenidas chamadas Brasil.

Se tantos estudiosos eruditos afirmam que as revistas apelaram para as escatologias, as ambigüidades duvidosas, os preconceituosos simplificadores, as transgressões aos valores morais, esquecem ou desconsideram que estas são algumas das características básicas de sua origem popular; vale destacar que, a par disso, elas buscaram, também, apresentar um



certo tipo de denúncia por meio do cômico. Como se sabe, entender as chamadas “mazelas e meandros da alma das personagens” dá bem menos trabalho que a pesquisa das circunstâncias históricas motivadoras de certas ações sociais e seu permanente desafio aos tempos e aos discursos sociais. O que quero dizer é que as possibilidades da análise polissêmica das particularidades individuais não funcionam na revista. Na maior parte das revistas, no lugar da polissemia, é preciso transitar com o alegórico, por conta de boa parte dos assuntos estar ligado a questões de natureza histórica.

Nos livros de história do teatro (e não só os brasileiros), há uma certa arrogância com relação ao gênero. Há um pressuposto de inferioridade do gênero, mas e especificamente no caso brasileiro, as pontificações parecem se fundamentar no não conhecimento das obras: espécie de quadrilha semelhante àquela aludida por Drummond. Nesse caso, fulano cita fulano, que repete fulano, que copia fulano, que socializa o não sabido... A idéia de apresentar esta reflexão teve por alvo, principalmente, divulgar e socializar informações acerca da ilustre e desconhecida produção revisteira, acatando a já mencionada lição do professor Antonio Candido.

Com o teatro de revista, a cena brasileira, aclimatada às suas múltiplas gentes e costumes, falou em “brasileiro”



(posto já ter passado do português), caracterizou-se como um celeiro absolutamente significativo de artistas, de divulgação e criação da música popular brasileira, que se desenvolveu à excelência. Castigou ou elevou à redenção governos e legisladores, assim como revelou sonhos acalentados por grande parcela da população. Parafraseando Assis Valente, em *Brasil pandeiro*: foi um momento em que a gente bronzeada conseguiu mostrar o seu valor.

ALGUNS PASSOS EM DIREÇÃO A UMA PRÁTICA QUASE DESCONHECIDA

1º ROUND: A FALA DE ALGUNS MESTRES DA CULTURA HEGEMÔNICA⁴

A fim de se convencerem da falta de gosto que reina na Alemanha até nossos dias, basta comparecer aos espetáculos públicos. Neles verão encenadas as obras abomináveis de Shakespeare, traduzidas para nossa língua; a platéia inteira entra em êxtase quando escuta essas farsas, dignas de selvagens do Canadá. Descrevo-as nestes termos porque elas pecam contra todas as regras do teatro, regras que não são em absoluto arbitrarias.

Olhem para os carregadores e coveiros que aparecem no palco e fazem discursos bem dignos deles; depois deles entram reis e rainhas. De que modo pode esta mixórdia de humildade e grandiosidade, de bufonaria e tragédia, ser comovente e agradável?

Podemos perdoar Shakespeare por esses erros bizarros; o começo das artes nunca é seu ponto de maturidade.

Mas vejam em seguida *Götz von Berlichingen*, que faz seu aparecimento no palco, uma imitação detestável dessas horríveis obras inglesas, enquanto o público aplaude e entusiasticamente exige a repetição dessas nojentas imbecilidades.

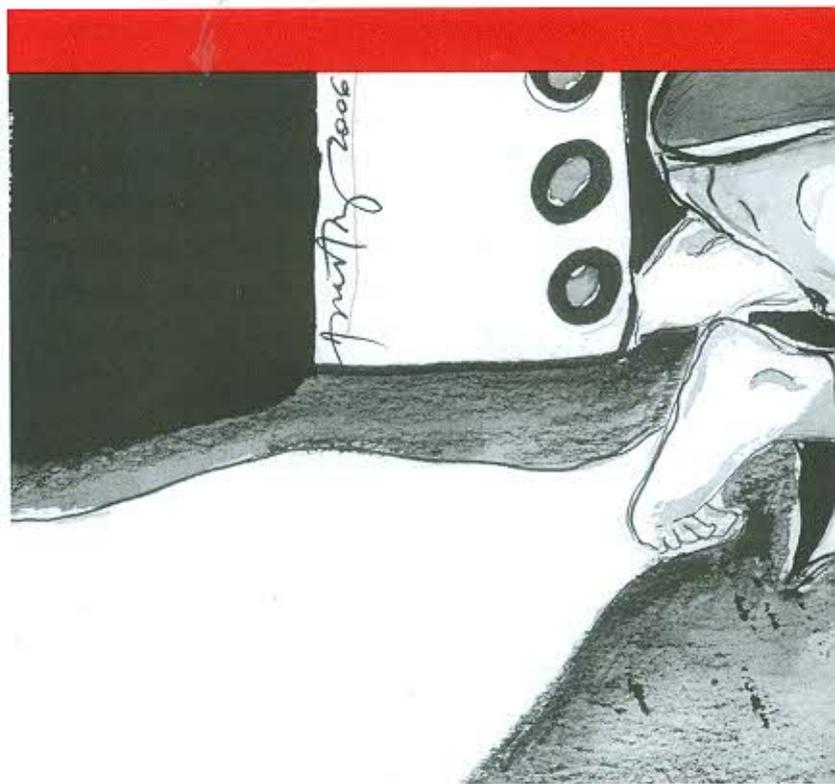
Frederico, o Grande. *Apud* Norbert ELIAS. *O processo civilizador I*.

Pois é, o regente “metido a crítico” tinha também seus momentos richelianos de glória... Pontificava, a partir de um absolutismo classista, as para ele execráveis misturas de classes, que certo tipo de gente-artista fazia sem se ater ao necessário decoro social e civilizatório, construído ao longo do processo histórico. Shakespeare, pelas bizarrices perpretadas con-

tra aqueles que o amparavam, foi perdoado (tendo em vista encontrar-se em um período de imaturidade!)⁵; mas, e como se vê, pela mesma ótica, Goethe, não! Esse preconceito de classe, pseudamente amparado por um certo gosto estético superior, também foi tão forte no Brasil, que muitos intelectuais, reconhecidos pelos seus pares, rebateram esse crime, digamos, de lesa majestade, praticando, até mesmo e muitas vezes, um delito histórico.

Dentre os milhares de pareceres exarados pelos especialistas, verifica-se, numa entrevista, recorrente de seu pensamento-ideário, o que disse o insuspeito Alfredo Mesquita acerca do teatro do seu tempo:

Quanto ao teatro profissional, não se pode dizer que havia em São Paulo, pois companhias da época, quase todas itinerantes, tinham seu centro no Rio de Janeiro. Além disso, dentro dessas companhias grassava a pobreza e a miséria. A melhor delas foi a de Leopoldo Fróes (...) Era um teatro pobre, completamente sem pretensão alguma. O teatro tipicamente brasileiro, dentro da linha do teatro de costumes de Martins Pena, assim como no teatro engraçado e autêntico de Arthur Azevedo, era bom e bastante adequado aos atores nacionais. Além de ser um teatro barato, destinado a um público pequeno-burguês,



possuía uma unidade, pois os atores já conheciam o que estavam fazendo. Mas esse teatro não era levado a sério pela intelectualidade, dado seu caráter moralista e familiar (...) Diferente em nível de Leopoldo Fróes, e cômico excelente, Procópio tinha o mesmo gênero, sempre os mesmos truques, sempre um pouco canastrão e sem a menor consciência profissional. Logo que ele saiu da companhia de Oduvaldo Vianna e Abigail Maia, criou uma própria, com montagens paupérrimas, atrizes horrorosas, na base da *art déco* cabloca, (...) A classe teatral daquele tempo era marginalizada e se sentia inferiorizada (...) Os outros atores que chegaram a trabalhar com Procópio (...) eu achava péssimos: Átila de Moraes, Delorges Caminha, Palmerim e outros (...) Depois [Procópio] descambou para o lado perigoso de peças filosóficas, de conteúdo social, assim de quarto ano de grupo escolar. A dolorosa *Deus lhe pague* de Joracy Camargo, durante muito tempo foi seu cavalo de batalha no gênero, levada, Deus sabe como, pelo Brasil inteiro (...) Jaime Costa, outro da época, vi muito pouco e jamais gostei como ator, era vulgar e primário. Eu o vi mais tarde, no Rio, em *A morte do caixeiro viajante*, um espetáculo péssimo, todo errado. Dulcina era de um grande mau gosto. Depois de se casar com Odilon, talvez o pior dos piores, a lástima da lástima, continuou com seus papéis de mocinha levada da breca (...) Outra companhia além da Dulcina, era a do Raul Roulien e Laura Suarez

(...) Em seguida, havia a última expressão do teatro nacional: a pornográfica e reles Dercy Gonçalves. E, um pouco melhor ainda, a Alda Garrido. (...) o teatro (...) de revista então era miserável. As *girls* eram lamentáveis, coitadas. Todas e sem exceção tinham sinais de injeção nas coxas, cicatrizes de cesarianas, manchas roxas de pancada provavelmente. (...) Os *sketches* eram pornográficos, as piadas sujas e o público se desfazia em gargalhadas.⁶

Ufa!... Os adjetivos desqualificantes em profusão, o reconhecimento de pouco ter conhecido, mas com tantos argumentos desfavoráveis, o tom de quem tudo conhece e pontifica, assim, em um único texto, são desconfortantes. Por outro lado, pode ser bastante revelador acompanhar o que disseram, antes de Mesquita, alguns de nossos ilustres intelectuais, mesmo que isso pareça balizar o pensamento do autor:

Theatro em que se fale a nossa, bella, sonora e riquíssima lingua, nem um nos resta, porque os que ahi temos foram invadidos pelo deploravel e lastimoso gênero, o trólóro e pernas nuas. Entontecendo as plateias pela seducção de scenarios deslustrantes, e pela nudez erotica de mulheres pouco escrupulosas, esse depravado genero, offendendo os mais sagrados preceitos da esthetica e da honestidade



TEATRO DE

“Theatro em que se fale a nossa, bella, sonora e riquissima lingua, nem um nos resta, porque os que ahi temos foram invadidos pelo deploravel e lastimoso gênero, o trólóro e pernas nuas. Entontecendo as plateias pela seducção de scenarios deslustrantes, e pela nudez erotica de mulheres pouco escrupulosas, esse depravado genero, offendendo

artísticas, atrophiou o passado critério dessas mesmas platéas, corrompendo e prostituindo o gosto publico, e fazendo-o esquecer-se das suas tão gloriosas tradições em assumpto de theatro da lingua nacional.⁷

De todas as pérolas contidas nesse breve e pequeno excerto, apreende-se, sobretudo, que há estéticas profanadoras e outras, sagradas... Tais princípios, legitimam, dentre tantas outras complicações, a máxima segundo a qual gosto não se discute. Bem, que se acompanhe com atenção (e desculpas, prezado leitor, pela insistência na apresentação de tais excertos, mas é fundamental que se conheça esse recorrente preconceito tautológico, alimentado por um significativo ‘torcicolo cultural’ e cujas ‘idéias estão tão fora de lugar’⁸) a próxima citação, de 1850, e que se veja, mesmo falando da comédia, o quão próxima ela parece estar daquela de Alfredo Mesquita.

Não: o theatro não deve ser escola de depravação e mau gosto. Mas o que é uma desgraça o que é a miseria das miserias, é o abandono em que está entre nós a Comédia. Em logar da musa de Menandro e Terencio temos hoje uma musa asquerosa, que aparece nas taboas do palco á meia noite, como uma bruxa, que se envolve immunda com a bocca cheia de chugas obscenas, em chão de lodo: hedionda creatura, bastarda da boa filha

de Moliére, diante da qual o pudor, digo mal, ate o impudor tem de corar.

É triste pensal-o! – Mas si é verdade é que o theatro é o espelho da sociedade, que negra existencia deve ser a da gente que applaude frenetica aquella torrente de lodo, que salpica as faces dos espectadores... A farça embotou o gosto e matou a Comedia.⁹

Falas dessa natureza, como mais ou menos já esboçado, são bastante comuns na, digamos, pequena constelação dos especialistas em linguagem teatral. No caso brasileiro, talvez seja interessante apresentar, ainda que rapidamente, o desenvolvimento dessa história.

2º ROUND: DA SATURA AO TEATRO DE REVISTA

São tantas lutas inglórias,
são histórias que a História qualquer dia contará.
de obscuras personagens.
Gonzaguinha. *Amanhã ou depois. Achados e perdidos.*

Durante a Antiguidade, o Estado romano, de modo diferenciado do desenvolvido pelo grego, abandonou as formas de proteção à produção teatral, que teve como decorrências, principalmente, a expansão e o desenvolvimento de for-

REVISTA

os mais sagrados preceitos da esthetica e da honestidade artisticas, atrophiou o passado criterio dessas mesmas platéas, corrompendo e prostituindo o gosto publico, e fazendo-o esquecer-se das suas tão gloriosas tradições em assumpto de theatro da lingua nacional.”

mas populares de teatro. Retomando as farsas populares gregas, então chamadas de *mimos* (referindo-se, ao mesmo tempo, à farsa e à companhia de ambulantes), vários gêneros de comédias foram desenvolvidos pelos romanos. Dentre eles, o que interessa aqui foi conhecido como *satura*. Partindo da improvisação e da paródia, tanto de pessoas como da cultura oficial, a *satura*, por ser também um tipo de comida, composto por diferentes ingredientes, estruturou-se a partir de um hibridismo formal em que entrava um pouco de tudo: canto, dança, esquetes cômicos, diferentes tipos de truques - prestidigitação, adivinhas etc. O gênero, sem perder suas características iniciais, mas aclimatando-se em vários países¹⁰, mudou de nome: no século XVII, foi chamado de *vaudeville* e, no século XIX, transformou-se em revista de fim de ano (*revue de fin d'année*).

Derivado dessas formas populares, o teatro de revista ou teatro musical, cuja característica básica consistia na recriação chistosa dos acontecimentos mais significativos do ano anterior, chegou às plagas tupiniquins pela tradição portuguesa. O fenômeno revisteiro, produzido no Brasil, iniciou-se, oficialmente, em 1859, no Teatro Ginásio do Rio de Janeiro, com *As desventuras do senhor José da Piedade* ou *As surpresas do senhor José da Piedade*, de Justino de Figueiredo Novaes¹¹, e um outro autor, provavelmente músico, respon-

sável pela parte musical, cujo nome não aparece nos materiais disponíveis. A obra mencionada foi retirada de cartaz, depois de três apresentações, por uma certa patente da Guarda Nacional que, na condição de “censor de plantão”, acreditava que a obra, em determinado quadro, ofendia a própria corporação de que ele fazia parte¹². Depois dessa primeira e fracassada experiência, José Serra, em 1875, escreveu duas obras: *Revista do ano de 1874* e *Rei morto, rei posto*. Mesmo sem ter obtido sucesso, essas duas produções serviram de “base alavancante” para a fixação e a divulgação do gênero.

O primeiro sucesso efetivo experimentado pelo gênero foi *O mandarim* (1884), de Arthur Azevedo¹³ e Moreira Sampaio, ganhando a predileção, sobretudo dos estratos médios da população. Arthur Azevedo, com parceiros ou sozinho, escreveu um conjunto de sucessos e é considerado o primeiro e grande revistógrafo do Brasil. Apesar do sucesso e consagração, o autor – permanentemente, condenado por muitos de seus contemporâneos por escrever revistas – defendia-se afirmando que, graças ao gênero, conseguia sustentar dignamente a família.

Em tese, e até parte da década de 1930, na experiência brasileira, o espetáculo revisteiro estruturava-se em dois atos, com prólogo de entrada, **apoteose** ao término do primeiro e do segundo atos, sempre exaltando algum aspecto

*A revista desenvolveu-se
espetacularmente no Brasil,
mas não se pode perder de
vista que a República
brasileira (con)viveu sob
inúmeras e crudelíssimas
ditaduras que, de modos
mais ou menos explícitos,
sempre ameaçaram o gênero.*

*A censura –
institucionalizada ou
não, e dependendo dos
momentos históricos –
cerceou o chiste e os
procedimentos paródicos
mais denunciadores das
mazelas sociais,
impondo novos modelos
e padrões.*

da vida social; era composto por mais ou menos trinta cenas, caracterizadas como: **coplas** cantadas, quase sempre acompanhadas por música ao vivo; **números dançados**, por conjuntos masculinos e femininos de dançarinos; **esquetes cômicos**, a partir de um enredo linear ou não; **solos de cortina**, nos quais o(s) artista(s) ficava(m) à frente da cortina enquanto se preparava o cenário para o próximo número no palco, apresentando piadas, cantos e brincadeiras com a platéia; **números de passarela**, em que o ator brincava com o público na platéia. As cenas eram apresentadas ou, como se fala em teatro, costuradas por mestres de cerimônia chamados, inicialmente, de *compère* e *comère* (compadre e comadre). Esses mestres de cerimônia, tanto no teatro fluminense como no paulista, representavam tipos brasileiros mais comuns. Pela exposição, é possível perceber o “tamanho do trabalho” que a montagem de uma revista dava.

Sempre de modo metateatral, a revista se revelava na quase totalidade de seus quadros. Apesar de não ser o mais elaborado dos exemplos, o excerto apresentado a seguir aponta algumas particularidades. Trata-se de *Arca de Noé*, revista em dois atos de Geysa Boscoli, com músicas de diversos compositores e com sessenta páginas. Certificado nº 853¹⁴, de 05/03/1929. Foi apresentada pela Cia. Norka Rouskaya, no Teatro Cassino Antártica. A direção da revista é de Antonio Macedo, dono da companhia. Esta obra tem os seguintes *compères*: Pipoca - mulata, Chereta - funcionário público, Delgaço - português, Formoso - malandro; os quatro correspondem a tipos que apareciam recorrentemente nas revistas. O prólogo chama-se *Fazendo a revista*, a cena se passa na porta de entrada de um teatro. Em forma de esquete, aparece o português Delgaço, como carregador seguido de um coro de carregadores. Saem os carregadores, ficando somente Delgaço, com um caixote que anuncia ao público as personagens.

Delgaço (*gritando para dentro do teatro*) - Oh, seu capataz, seu diretor... Mal raios os partam! O de casa. Pode vir, pode vir que não é mala misteriosa, não.

Diretor (*chegando*) - O que manda seu Delgaço?

Delgaço - Aqui trago a nova revista.

Diretor - Quem manda?

Delgaço - O senhor Geysa Boscoli, com frete a pagar. O destina-

tário é o senhor Antonio Macedo que daqui para a frente passará a ser a mãe da criança.

Diretor - Você abriu o volume?

Delgaço - Para lhe dizer francamente (*abrindo o caixote*), cá está a muamba: *Arca de Noé*. O autor manda avisar que não procurou justificar o título, pois de acordo com as teorias modernas, não tem enredo nem ligação com o nome.

Diretor - Muito bem. Tem *Compère*?

Delgaço - Não, tem somente alguns tipos cômicos que atravessam a revista, sem compromisso de fazer rir. (*tirando de dentro do caixote*) O funcionário público.

Chereta (*saindo*) - Chereta da Costa, funcionário em disponibilidade, maior, vacinado, torcedor do Andaraí e casado nas noites de luar.

Diretor - Este serve.

Delgaço (*tirando o segundo*) - O indispensável malandro.

Formoso - Formoso da Silva, comerciante, diplomado na arte de lesar o próximo (*saindo*) Já fui troço na vida.

Diretor - Precisa de mais alguém? Tem mais?

Delgaço - Um outro elemento indispensável, a celeberrima mulata, prato de resistência das revistas nacionais (*tirando*).

Pipoca (*saindo*) - Mariquinha do assobio, mais conhecida nas rodas diplomáticas por Mariquinha Pipoca.

Diretor - E porque vem com a cara tão amarrada?

Pipoca - Pudera, quando eu pretendia descansar um pouco, fazer uma estação de águas... lá vem os autor de revista e zás: me jogam pra cena.

Chereta - Que apito você toca, hem?

Pipoca - Não se engraça, não, hem! Olha que eu sou honesta e nunca toquei apito, ouviu?

Delgaço - Não é apito que ele quer. Ele quer saber do outro apito.

Chereta - Naturalmente.

Formoso - Ele quer saber qual é o instrumento que a madame sopra.

Pipoca - Você já está me enfezando. Na minha família, ninguém toca apito nem sopra instrumento algum.

Chereta - Eu quero saber o que você faz. Quando a gente pergunta que apito você toca é a mesma coisa que perguntar o que é que você faz na vida.

Diretor - Não tem mais ninguém?

Delgaço - De gente, não. Estão aí dentro várias cortinas e escretes.

Chereta - Será o scretch carioca?

Delgaço - Escrete, escrete de triatro.

Diretor - Então leve o caixote para dentro.

Delgaço (*depois de empurrá-lo para o interior*) - Agora eu vou-me embora.

Diretor - Não, você fica.



Formoso - Você também serve para a coperagem.

Delgaço - Mas eu não tenho jeito.

Chereta - Deixa de bobagem. Qual o português que não tem jeito para *compère* de revista?

Pipoca - Fica, seu moço. Fica.

Delgaço - Está bem. Como é para a felicidade geral da nação e bem de todos... diga ao povo que eu fico.

Diretor - Então, entremos para começar. (*entram todos*)

Chereta (*para Pipoca*) - Eu não disse que ele ficava?

Pipoca - Ficou e ficou por minha causa, nós ainda mandamo um pedaço nessa qualidade de estrangeiro.

A revista desenvolveu-se espetacularmente no Brasil, mas não se pode perder de vista que a República brasileira (con)viveu sob inúmeras e crudelíssimas ditaduras que, de modos mais ou menos explícitos, sempre ameaçaram o gênero. A censura¹⁵ – institucionalizada ou não, e dependendo dos momentos históricos – cerceou o chiste e os procedimentos paródicos mais denunciadores das mazelas sociais, impondo novos modelos e padrões.

Também no sentido de explicitar o desagravo à censura e buscar marcar um ponto de vista acerca dela, o excerto abaixo revela uma tática bastante utilizada em várias revistas. Trata-se de *Zuz traz*, revista em dois atos e trinta e dois qua-

O processo de decadência, no sentido de chistar autoridades e pessoas mais conhecidas e “importantes”, ocorreu pela conciliação entre os interesses do Estado “ciclicamente ditatorial” e a necessidade de lucro dos empresários, que, majoritariamente, super-exploravam os artistas.

dros, de Luiz Carlos Júnior e Victor Carvalho, com músicas de Juan Moreno e com cento e trinta e duas páginas. Certificado n.573, 13/03/1927. Segundo pesquisas no jornal *Folha da Manhã*, esta obra apresenta uma adaptação dos melhores quadros de várias revistas do período. No esquete intitulado *Cortado pela censura*, aparecem os autores conversando sobre um quadro todo cortado pela censura. Um dos autores diz que o público nunca teria visto um quadro daqueles; era uma novidade que deixaria Marinetti na poeira (p. 22).¹⁶ No referido quadro, os autores falam sobre o jogo do bicho, assunto proibido naquele momento (apesar de ser uma prática social), e que não são capazes de criar outro quadro tão rapidamente. Precisam fazer algo. O primeiro indaga se não deveriam contar piadas. O outro responde que isso é muito fácil. O primeiro propõe, então, fazerem cócegas no público... Enquanto discutem, têm a consciência de terem perdido tempo. O segundo autor, entretanto, afirma não terem perdido, mas ganhado tempo. Resolvem, então, que a discussão deverá ser o quadro suprimido pela censura, e concluem: “Vamos ao quadro seguinte! Pronto! Zaz traz!” Trata-se de um excelente expediente, pois além de eles terem mostrado seu desagravo à censura, anunciam, também, que o quadro tematizava o jogo do bicho.

3º ROUND: “CESSE TUDO O QUE A MUSA ANTIGA CANTA”

Salvaguardadas todas as questões postas pelo tempo, sobretudo o processo de decadência da forma teatral em epígrafe, a revista se caracteriza como um fenômeno teatral

ainda não superado (em termos relativos e até os dias de hoje) no concernente a público por sessão e, também, a temporadas de sucesso;¹⁷ a número de artistas em cena; a número de obras que compunham o repertório de uma companhia; a número e qualidade de textos paridos durante o ano; a quantidade e qualidade de músicas extraordinárias, especialmente compostas para as revistas; e à *paixão* popular.¹⁸

O processo de decadência, no sentido de chistar autoridades e pessoas mais conhecidas e “importantes”, ocorreu pela conciliação entre os interesses do Estado “ciclicamente ditatorial” e a necessidade de lucro dos empresários, que, majoritariamente, super-exploravam os artistas. Segundo o material disponível, esse processo acelerou-se devido ao aparecimento do chamado nu artístico (referindo-se a trajes que expunham as coxas sem meias, braços descobertos e decotes mais fartos) e à *féerie* (grande luxo na encenação. *Féerie* corresponde a fada ou, por extensão, a encantamento) que “assombraram de desejo” os homens da platéia e deram início ao processo de expulsão das mulheres e crianças do gênero.¹⁹

A respeito dos novos expedientes, um dos grandes estudiosos do gênero, Roberto Ruiz, afirma:

O ano de 1922 (...) estava destinado a mudar tudo. (...) É o ano da vinda até nós da companhia de revistas francesa Ba-ta-clan, dirigida por Madame Rasimi, que voltaria em 1923 com Mistinguett no elenco, já aí, em confronto com outra grande organização do gênero, esta espanhola, a Velasco, ambas trazendo algo novo para nós: a *féerie*, onde a fantasia era primordial e com um condimento novo, a deslumbrar especialmente as platéias masculinas:

o nu artístico, a abolição das terríveis e antiestéticas malhas que envolviam as pernas das coristas, também subitamente submetidas a novos padrões estéticos, perdendo prestígio as enxundiosas e generosamente dotadas de corpo, para as diáfanas e *fausse-maigres*, enxutas de gordura por completo. É aí que as coristas de até então, num passe de mágica, passam a ser chamadas *girls*, obrigadas a uma coreografia mais exigente.

Com esse novo figurino, a revista cresce, pois não abre mão de seus textos espirituosos e da contundente crítica política, agora emoldurados por fantasia cuidada e renovadas exigências quanto à participação feminina. É o começo de uma excelente fase para o gênero, fase que iria exigir novos talentos.²⁰

Muita água correu por baixo dessa ponte e, do mesmo modo como em inúmeras outras manifestações populares – como, por exemplo, a *commedia dell'arte*, ao ir para os palácios –, o teatro de revista acabou por perder suas características essenciais para atender aos interesses do público masculino, aos dos empresários e às ingerências censórias do Estado. Com relação aos quadros mais críticos das revistas, a vedete (cada vez mais desnudada) passou a ser o símbolo-ícone de reconhecimento do gênero. Assim, “(des)vestidas em plumas e incontáveis paetês”, a revista adotou as características do *music-hall*,²¹ investindo nas cenas de grande efeito visual, em que a vedete brilhava e encantava os olhos, anestesiando as palavras com viés mais ou menos crítico. Uma cascata de mulheres invade e se aloja no palco.

Com a subida de Getúlio Vargas ao poder, apesar de ele ter gostado muito de algumas vedetes, as revistas foram se descaracterizando paulatinamente, até o estabelecimento do primado dos umbigos das vedetes.²² Com o Estado Novo (1937), a revista, quando não ligada ao *music-hall*, já havia suprimido as alusões mais críticas às mazelas sociais e suas personagens mais características. Dessa forma, de proibição em proibição, de apelação a apelação, de apologia em apologia aos feitos do Estado e seus governantes, os espetáculos refugiaram-se em espaços menores, como o das boites. Na década de 1950, já bastante acanhadas, as novas revistas já haviam escancarado e tirado todas as roupas. Das proibições parciais à, pode-se dizer, total, no governo de Café Filho era preciso apenas um pequeno passo para a forma “deixar de existir”.

NO PODIUM, MAS SEM CONTENDAS...

Alguns exemplos de trechos de revistas podem ilustrar muito daquilo que se falou. Por exemplo, um número de cortina na revista *Brasil, terra adorada*, composta em um ato e dezessete quadros de Jardel Jércolis, com músicas compiladas e vinte e seis páginas. Certificado de liberação do Departamento de Diversões públicas, n°.2195, de 08/01/1932. Apresentada pela Cia. Brejeira de Grandes Revistas Tro-lo-ló, no Teatro Avenida.

A melhor razão, pp. 10-2. Trata-se de uma copla em que um bêbado, espécie de alegoria do povo brasileiro, pela, literalmente, “força dos argumentos” de transeuntes, muda, permanentemente, de opinião política. Naquele período, ainda se podia brincar deste modo.

Bêbado (*Entrando da esquerda*) - Comigo ninguém se meta!

Eu sou de qualidade!

É no duro, não há treta!

Sou político de verdade! (*bebe*)

Isso agora está mudado

Já ninguém mais se entende.

O país está virado.

O destino assim o quis (*bebe*)

Viva o Dr. Washington Luiz!

O maior brasileiro do mundo

e suas adjacências.

1º Transeunte - Como? Que diz?

Você tem coragem de dar vivas

a quem arruinou o país?

Se não fosse o glorioso três de outubro...

Bêbado (*Interrompendo*) - Viva o Dr. Washington Luiz!

1º Transeunte (*Dando-lhe uma bofetada*) - Toma o teu merecido castigo!

mal brasileiro.

Quem tiver senso comum

Só pode viver ao verdadeiro

salvador da Pátria.

Viva o doutor Getúlio Vargas!

Bêbado (*interrompendo*) - Convenceste-me!

Tens os verdadeiros argumentos...

Viva o Dr. Getúlio Vargas,

O salvador do Brasil!

1º Transeunte - Viva! (*Sai*)

Bêbado - Viva o Dr. Getúlio Vargas!

2º Transeunte - Viva quem?

Bêbado - Viva o Dr. Getúlio Vargas.
 2º Transeunte - Pensas, então, que só foi o Dr. Getúlio quem salvou o Brasil?
 E os mineiros?
 Também não ajudaram?
 O maior homem do Brasil é o Dr. Arthur Bernardes!
 Bêbado (*Depois de beber*) De Minas, só conheço o queijo!
 2º Transeunte (*Dando-lhe uma forte bofetada*) - Tome! Para que aprendas.
 Viva o Dr. Arthur Bernardes!
 Bêbado (*Caíndo ao chão*) - Viva! (*Levantando-se*)
 Teu argumento é fortíssimo!
 Tens razão!
 Viva o Dr. Arthur Bernardes!
 2º Transeunte (*Entusiasmado. Sai gritando*) - Viva! Viva!
 Bêbado - A verdade salta à tona (...)
 O três de outubro foi glorioso!
 Todo mundo fez força (*Bebe*)
 Viva o Dr. Bernardes.
 Caracachim, cachim, cachim.
 3º Transeunte - Viva quem? Quem?
 Bêbado - Viva o Dr. Arthur Bernardes!
 3º Transeunte - E aos do norte?
 Você não dá vivas?
 Bêbado - Do norte eu só conheço a Clevelândia.
 3º Transeunte (*Dando-lhe uma bofetada*) - Viva o maior Brasileiro: Juarez Távora!
 Bêbado (*no chão*) Tens razão!
 Os teus argumentos são fortísimos...
 Viva o grande brasileiro Juarez Távora!
 3º Transeunte (*Saindo*) Viva!
 Bêbado (*recuperando-se a custo do mal que lhe fez a bofetada*) - Viva!
 Viva! Viva!
 4º Transeunte (*Repara no Bêbado e começa a rir*) - Viva! Viva!
 Bêbado - Viva!
 4º Transeunte - Viva!
 Bêbado - Viva!
 Transeunte - Viva! Mas viva quem?
 Bêbado - Diz você primeiro.

Bric a Brac, revista de Bastos Tigre, com dois atos e trinta quadros, e músicas do maestro Antonio Lago. Certificado nº.519, de 14/05/1926, apresentada pela Cia. Tró-ló-ló. Há um carimbo segundo o qual esta revista poderia ser apresentada em todo território nacional.

No esquete *Casamentos bolcheviki*, Maxixoff e Maximaluco fazem apologia a idéias bolcheviques, com trocadilhos infames de casamento coletivo. Dentre as pérolas censuradas, tem-se, por exemplo: “se os três fazem tudo junto”; “difícil saber quem é o pai”; “a maternidade é um feto”.

Assim, além de explicitar vários nomes de quadros e expedientes da revista, com relação aos “critérios” da própria censura, no décimo quarto quadro, acontece o seguinte. Guedes precisa de piadas, mesmo que sejam velhas, para serem ditas no *Folie Bergère* de Cascadura. Assim, aparece à página 32:

Guedes - (...) venha outra.
 Amorim - Então aquela do viado...
 Guedes - Viado? A censura não deixa... (*passou pela censura*)
 Amorim - Ora essa. Por ser fresca?
 Guedes - Não; porque pertencem a censura, que arrematou o estoque todo. (...)
 Amorim - (...) A do rapaz do seminário que chegou a cônego e que com mais um bocadinho chegaria a bispo...
 Guedes - Ah! Essa não pode. Mete padre. Você sabe que no teatro a religião e o Epitácio são pessoas sagradas. (*Entram Comère e Compère*)
 Compère - Meus amigos e senhores estão perdendo tempo, não procurem mais assunto; o público já está satisfeito.
 Guedes - Quem é o cavalheiro e quem é a sua bela companheira?
 Compère - Sou o Compère da revista.
 Comère - E eu a Comère.
 Amorim - Comm'er isto? (*fala foi censurada*)
 Guedes - Esse é o pessoal que costuma aparecer no primeiro quadro.
 Comère - Isso era antigamente.
 Compère - Sim. E para que a crítica não diga que a revista não tem originalidade é que nós aparecemos à última hora.
 Amorim - Mas isto não é muito original; já tenho visto intermédios no fim da peça.





Guedes - E há certos teatros que as revistas começam pela apoteose.

Amorim - Mas o senhor diz que o público está satisfeito. Como sabe?

Compère - De certo que está. O *Bric a Brac* justificou o seu nome. Senão vejamos: teve a *Serra de Portugal* - pura ópera lírica...; o *Cabelo branco* - alta comédia; teve peça histórica no *Caçador de Esmeraldas*.

Comère (*continuando*) - *Faria no Ano 2001*; *grand-guignol* na *Vingança terrível*; bailado no *Domando o tigre*.

Guedes - Pantomima no quadro das bonecas.

Amorim - Monólogos e canções.

Compère - E até a revista antiga, representada por nós dois.

Comère - Pois tudo isto junto é que constitui a revista moderna: *pout-pourri Panaché...Bric a Brac* em suma.

Guedes - Falta a apoteose.

Compère - A apoteose é justamente a *Revista Moderna*. A Arlequinada leve e galante de todos os géneros teatrais. Viva a revista.

Todos - Viva!

Couro da Rússia, revista em dois atos e vinte e um quadros, de Walter Pinto e Paulo Orlando, com músicas de Custódio Mesquita e outros, cinquenta e sete páginas. Certificado n.º1032, de 11/09/1944. Foi apresentada pela Cia. Walter Pinto, no Teatro Santana. Esta obra foi conferida pelo censor Astrogildo Cintra (diretor da Divisão).

Prólogo - *Drogaria Mundial*, prosa original de Otávio Rangel, com as seguintes personagens: Senhorita Xaropada, D. Herva, Swing, Narciso Negro, Scandal, Couro da Rússia, Suspiro de Granada, Paris Soir, Remédios e Perfumes. Trata-se de uma copla em que tudo é dito claramente, sem eufemismos ou metáforas. Esta obra foi liberada tendo em vista que o governo de Getúlio estava em crise derradeira. Inicialmente, o censor censura a palavra cafiaspirina, mas acaba por liberá-la. O Mundo está estropeado, por isso Xaropada recomenda-lhe uma boa droga. Aparece Hitler, para tentar salvá-lo e diz que o causador das dores do Mundo é ele próprio.

Afirma que irá arrasar o mundo com "teus demogracias, com teus comunismos", mas dona Herva rebate, : pp. 4 e 5:

D^a Herva - Eu sou a base principal da medicina, sou pó de mico, sou purgante, cocaína, chá de laranja, chá de pico e abacate. Banho de erva pra mim é um biscate! Naquele tempo não havia as tais ampólas o ópio era servido nas papoulas. Só a maconha que se envergonha andou fumando, ensinando as crioulas. Todos me conhecem; velhas e meninas eu sou rapé, mas também sou cafiaspirina! Todos me conhecem, sabem quem eu sou. Até na dor de barriga eu lá estou. Se quiser provar, pode experimentar dê um beijo em minha boca veja só que coisa louca, eu sou mesmo de amargar.

A mulata, de Marques Porto. Revista em dois atos, com músicas do maestro Julio Christobal e outros, trinta e oito páginas. Certificado n. 1754, de 16/09/1932. Foi apresentada pela Cia. Permanente do Teatro Colombo, no Teatro Colombo.²³ Também fazendo apologia "às qualidades medicinais" da cocaína, que durante bom período da história do país, pelo menos no Rio de Janeiro e em São Paulo, foi chamada de cristina temos o seguinte esquete.

Coronel - Oh, filha, é muito nervosa. Abusas tanto da cristina.
Cocote (*irritada*) - O senhor é muito impertinente. Não cheguei a tomar dois gramas. (...)
Cocote (*para Chofer*) - Em casa, filhinho. Cearemos mais à vontade. (*Beijam-se.*) Sonharemos eu, tu e a cristina...
Chofer - Então, à caminho. Vamos dar uma chispada? Tens um grama aí?

Nas pp. 16-7, há uma nova copla fazendo referência à cocaína. Ao ver passar uma *mademoiselle*, o viciado mostra à *comère* seu poder.

Viciado - Quer ver? (*à Mlle.*) Psiu! (*Mlle voltando-se. Viciado mostra-lhe um pequeno pacotinho de cocaína. Mlle. atira-se a ele. Viciado dizendo à Comère*) Viu?... Está no papo. (...)
Viciado - Conheceu o peso da cristina?
Mademoiselle - Sonha, põe no teu sonho a canção,

dessa envenenada ilusão.
 Deixa que a cocaína fatal
 vista de exaltação o teu mal.
 Viciado - O calor do teu ardente beijo
 tem doçura da loucura.
 Nesse amor se aplaca o meu desejo
 exaltado de pecado.
 Mademoiselle - Dar-te-ei a vida se quiseres,
 o meu lindo sonho infindo.
 Sou a mais divina das mulheres,
 Flor da rua, sou só tua.
 Viciado - Sonha, põe no teu sonho a canção
 dessa envenenada ilusão.
 Mademoiselle - Deixa que a cocaína fatal
 Vista de exaltação o teu mal.
 Viciado - Sonha!
 Coro - Põe no teu sonho a ilusão.
 Viciado - Dessa
 Coro - envenenada ilusão.
 Mademoiselle - Deixa
 Coro - que a cocaína fatal
 Mademoiselle - Vista
 Coro - de exaltação o teu mal.

É verdade que o Brasil, pelo menos desde a última Constituição (de 1988), vive formalmente sob regime democrático, mas é provável que uma copla dessa natureza não conseguisse ser aprovada e veiculada em uma obra artística.

Com que roupa?, revista em dois atos e vinte e dois quadros, original de K. Boclo (Raulino Barreto), com músicas do maestro Pixinguinha (A. Vianna) e Vadico (O. Gogliano), com quarenta e três páginas. Certificado n. 1075, de 02/10/1931. Apresentado pela Cia. Mulata Brasileira, no Teatro Boa Vista.

Na pesquisa que desenvolvi (com objetivo distinto do presente texto), a totalidade das quase quatrocentas obras lidas dificilmente mostra a mulher casada, por exemplo, como adúltera; antes, mostra-a como um ser que trai pela parvoíce do marido ou parceiro. Apesar de um certo preconceito contra a mulher, as personagens que assim procedem são um português e um policial, na “copla de cortina” *A mulata é um auto de luxo*, pp. 31-3:

Policial - Que história é essa de comparar a mulher a um automóvel?
 Português - Na batata! Pergunte que eu respondo.
 Policial - Muito bem, quando a mulher se casa?
 Português - Atropelo de pacato e inocente cavalheiro.
 Policial - E se não é muito correta com o marido?
 Português - Carro com dois lugares.
 Policial - Fugindo do marido?
 Português - Excesso de velocidade.
 Policial - E se não for casada?
 Português - Carro dirigido sem carta de chofer. Se for viúva: carro usado e sendo casada e honesta: carro particular.
 Policial - Mas essas mulatas que são empregadas em escritório, no comércio e ocupam lugares masculinos?
 Português - Carro que estaciona em lugar proibido.
 Policial - E quando não comparecem a uma entrevista marcada?
 Português - Desobediência ao sinal.
 Policial - Quando briga com o marido?
 Português - É escapamento aberto. Enfim, a mulata é um retrato vivo do automóvel. Quando é menina: baratinha. Quando é moça; sedan. Quando fica velha: autocaminhão. E quando não é bonita: carro que precisa de pintura.
 Policial - E quando leva o fora do namorado?
 Português - Reprovada no exame.
 Policial - E se não tem juízo?
 Português - Carro que muda de dono a toda hora.
 Policial - E não sendo boa dona de casa?
 Português - Carro sem direção.
 Policial - E quando namora escondida dos pais?
 Português - Carro sem licença.
 Policial - E quando tem dois namorados?
 Português - Meio fio é bonde.
 Policial - E se desmancha casamento?
 Português - Desarranjo do motor no meio da viagem.
 Policial - E se não for solteira, nem casada, nem viúva?
 Português - Carro de praça.

Zaz Traz, revista em dois atos e trinta e dois quadros, de Luiz Carlos Júnior e Victor Carvalho, com músicas de Juan Moreno. Certificado n. 573, 13/03/1927. Segundo pesquisas no jornal *Folha da Manhã*, esta obra apresenta uma adaptação dos melhores quadros de várias revistas do período. O esquete: *Pirandello presta-se a pilhérias*, dos autores brasileiros, é um excelente exemplo de elaboração formal. Antes de o esquete ser apresentado, os autores da revista aparecem reclamando da censura e da Polícia, sobretudo por

conta de não deixarem aparecer o nu (crítica moral). Os autores precisam de tempo para tapear o público com bestiológicos. Chamam um ator e uma atriz para que ambos improvisem e apresentem o quadro. Pensam em uma improvisação utilizando exclusivamente a letra Z..., H..., K..., e optam, finalmente, pela letra P. Criam, seguindo essa regra, o tal *Pirandello presta-se a pilhérias* (pp. 35-7), com as seguintes personagens: Paulo Procópio Prado, Paulina Pires Pitanga e Ponto.

Paulina - Palmas! (*vai abrir*) Paulo.
Paulo - Paulina.
Paulina (*tomando um ar sério*) - Precisamos palestrar.
Paulo (*perplexo*) - Por quê?
Paulina - Porque padeço.
Paulo - Padece?
Paulina - Padeço por Paulo.
Paulo (*tomando-lhe a mão ternamente*) - Pobrezinha! Precisas paciência.
Paulina - Paciência! Paciência!
Paulo (*caçoando com meiguice*) Parece paixão.
Paulina (*zangada*) - Preferias pilhéria! Perverso!
Paulo (*sorrindo*) - Preferia palavras pacíficas.
Paulina (*exaltando-se*) - Peste.
Paulo - Psiu.
Paulina (*continuando*) - Patife. Perjuro.
Paulo (*tapando-lhe a boca com um beijo*) - Pára, por polidez.
Paulina (*entregando-se*) - Pertença-te.
Paulo (*continuando a beijá-la*) - Pareço perdido... preso.
Paulina (*erguendo-se*) - Por pulso pulsante.
Paulo (*vencido*) - Pedes, pronto, pede! Pinta programa principesco, países, povoações, paisagens pródigas, projetos promissores.
Paulina - Partamos.
Paulo - Para países pitorescos? Pura preciosa paixão.
Paulina (*num ímpeto*) - Para Paris!
Paulo (*desconcertado*) - Paris?
Paulina (*firme*) - Paris.
Paulo (*consigo*) - Pobre pateta! Paulo, Paulo, prepara-te para pagar paixões perigosas.
Paulina (*abraçando-o, com lábia*) - Prometeste-me.
Paulo (*encarando-a*) - Prometi. Prometi! Pois, prometi! Pronto! Partir por Paulo, parece partir por Paris.
Paulina (*como na cidade*) - Partir por Paulo para Paris.
Paulo - Parabéns, perdição! Perdoa-me.
Paulina (*abraçando-o e beijando-o*) - Paulo, Paulo, príncipe poderoso, perfeito! Paulina pertence-te.

Paulo (*pucando um lenço branco do bolso e agitando-o como bandeira*) - Paz! Parlamentemos.
Paulina - Perfeitamente. Parlamentemos.
Paulo - Primeiro preciso possuir provas positivas.
Paulina (*beijando-o, imediatamente*) - Pois pronto.
Paulo - Para poder partir.
Paulina - Preparada!
Paulo - Preparado para possível porvir perigoso.
Paulina - Pedes-me profecias?
Paulo - Peço-te palavras pensadas. Provas patentes. Provocações. Prazeres preteridos por pesares...
Paulina - Porque pedes provocações, pesares?
Paulo - Para poder prometer partir para Paris.
Paulina (*concorda e muito amorosa*) - Pois pronto. Paremos. Prometo procurar provas positivas para prender-te.
Paulo - Perfeitamente.
Paulina (*quer falar qualquer coisa. Chega mesmo a esboçar um gesto, mas não consegue dizer nada. Tenta novamente sem conseguir. Anda nervosamente pelo palco. Corre com os dedos uma estante de livros e toma um deles na mão. Volta-se para Paulo, mostrando-lhe o livro*) - Plutarco.
Paulo (*surpreso*) - Plutarco?
Paulina (*tentando continuar*) - Paradigma para pessoas puras. Perfeições..., portento.
Paulo - Paulina, por que Plutarco? Pareces presa.
Paulina (*atira-se nervosamente sobre uma cadeira*) Paulo, peça papel. Passou-mé. Procurei Plutarco procurar palavras principiadas por P, para poder prosseguir. Passei precipitada por páginas povoadas por perigosas palavras pornográficas, proibidas pela polícia. Pragas provocadoras... Pareciam prontas para pular pelo palco, pela platéia. Parei petrificada. Pungente pavor prostava-me. Parecia pouco provável poder prosseguir. P, P, P, percebes, Paulo?
Paulo - Paulina, parece pilhéria! Público pagou. Podem profligar procedimento pouco polido. Podem patear. Perdemos posições, papéis.
Paulina - Verdade, Paulo.
Paulo - Providência! Público pode perfeitamente perdoar (*dirige-se ao Ponto*). Ponto, prossigamos. Prossegue pelo pedaço partido. Ponto (mostra a cabeça com o cabelo desgrenhado pela caixa) - Pipocas, parece proposital. Procuram pateadas, palermas? Prejudicando peça. Provocando público.
Paulo - Por que pregas? Prefere precipitar perdas?
Paulina - Perdoem-me.
Ponto (*saltando fora da guarita*) - Patifes! Pagarão prejuízos. Peça pareceu platéia patear. Pouca polidez pública.
Paulina e Paulo - Porcos!
Paulina - Profissão pungente. Passa-se por provas pavorosas...

Ponto - Pretendiam partir para Paris. Pois podem partir para... put... (*interrompe-se em tempo*).

Paulo - Polidez. Pareces peixeiro, praguejas. Proferes palavras pesadíssimas. Põe o ponto prudentemente.

Paulina - Prepara-te para pancada.

Paulo - Pulso por pulso.

Paulina - Pugilato.

Ponto - Para perto!

Paulo (*aproximando-se*) - Perfeitamente. Pronto, principiemos.

Paula - Pelo público. Por que provocar protestos? Polícia pode prender.

Empresário (entra em cena) - Parem, parem! (*mostra o fundo do palco*). Partam pelo palco prevendo pancadaria popular. Prédio possui porta posterior para perigo, Pressa (*os personagens saem. Ao público*) Peço perdão perante público prejudicado. Poderão procurar preço pago pelas poltronas. (*ao Maquinista*) Pano! Pano! (*cai o pano. Paulina abrindo a cortina*) Perdoem-me por provocar puro Pirandello. Peço palmas, por piedade. 

¹ Pode-se encontrar em diversos textos que analisam a produção teatral brasileira a afirmação segundo a qual, o teatro de revista foi um fenômeno, cuja importância teria sido restrita e circunscrita à cidade do Rio de Janeiro. De São Paulo, nada se fala; entretanto, tanto isso não é verdade que, por exemplo, nesta cidade, entre produções locais, vindas do Rio de Janeiro e estrangeiras, não mencionadas pelos livros de história do teatro, encontra-se o seguinte número de produções (de acordo com pesquisa feita no Arquivo Miroel Silveira na Biblioteca da ECA-USP e nos jornais *O Estado de São Paulo* e *Folha da Manhã*): em 1927, 53; em 1928, 73; em 1929, 60; em 1930, 34; em 1931, 41; em 1932, 60; em 1933, 40; em – 1934, 15. Como se vê, o número é considerável, sobretudo pelo fato de terem sido obras que contavam com significativo número de artistas em cena. O processo de decadência decorre, principalmente, pela ‘firmeza em direção ao fechamento do regime’ durante o governo de Getúlio Vargas e à ‘eficiência’ dos censores, à gana pelo lucro a qualquer custo de vários dos empresários e, finalmente, à natureza da forma que jamais deixou de vislumbrar o entretenimento: que, neste caso, quer dizer também concessão a certo gosto e tendência trazida pela moda.

² Na concepção apresentada por Roger CHARTIER e demonstrada em: *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa, DIFEL, 1990.

³ Textos de difícil acesso, tendo em vista terem sido raramente publicados. Achá-los, como afirmam alguns pesquisadores, constitui-se em exercício detetivesco.

⁴ Apesar de a expressão ser apresentada em inglês (e apenas para facilitar a compreensão), é mesmo de um processo de luta que se trata para que a forma e os artistas conseguissem sobreviver, como história.

⁵ Shakespeare (1564-1613), em sua época, teve de passar pelo mesmo tipo de desclassificação pelos então autodenominados *university wits*. Instalados nas universidades, esses “sábios” não admitiam que alguém pudesse colocar em uma cena, com a mesma grandeza e dialogando de igual para igual – como, por exemplo, em *Hamlet* – um príncipe e um coveiro (Quinto Ato, Cena I).

⁶ Alfredo Mesquita e outros. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro, MEC/DAC/FUNARTE/SNT, 1977, pp. 18-24.

⁷ Apud Furtado Coelho, In: Mucio da Paixão. *Theatro no Brasil*. Rio de Janeiro, livro publicado sob o patrocínio de Procópio Ferreira, s/d, p.516.

⁸ Trata-se de apropriação de expressões (felizes) e extremamente bem desenvolvidas por Roberto Schwarz, em vários de seus textos.

⁹ São tantas as ‘excrecências preconceituosas’ que não é necessário sequer rebatê-las, tendo em vista sua explicitação. Deixei-a como aparece, sem transcrevê-la para a ortografia atual intencionalmente: o choque pelo discurso, me parece, atravessa o tempo. Trata-se de trecho de fala-pensamento de Álvaro de Azevedo, apud Mucio da Paixão. *Op.cit.*, p.519.

¹⁰ Seria quase desnecessário, mas talvez seja importante lembrar que no processo de assimilação de procedimentos, de modelos, de produção – e de modo bastante diferenciado àquele da norma culta – os artistas populares, e sem pudores, antes de reproduzir os modelos vindos de fora, adequam-no às suas próprias necessidades e interesses. Daí, sobretudo, o uso, muitas vezes indiscriminado, de paródias, por parte de várias das manifestações populares de cultura.

¹¹ Segundo algumas fontes historiográficas, tratava-se de: 'um obscuro funcionário público lotado no Tesouro Nacional', seguramente, amante do gênero.

¹² Bom não perder de vista que, desde sempre, tanto o Estado – através de 'seus órgãos competentes': criados com o fito de censurar as obras artísticas – quanto a Polícia sempre tiveram o 'direito' de veto às produções artísticas, que pela 'lógica dos mandamentos da moral e dos bons costumes', transgredissem os ideários alicerçantes de tais princípios. Desse modo, a atitude da patente policial estava absolutamente 'justificada' e alicerçada na prática, não institucionalizada. Acerca do assunto, em 1847, João Caetano consegue um auxílio mensal do Estado, por seis anos (sendo que para isso o próprio governo se encarregaria de extrair as loterias necessárias para ajudá-lo), para que o ator pudesse 'fazer saltar' e desenvolver o teatro nacional. No mesmo período (segundo império), entretanto (como já havia sido criada anteriormente por D. João VI), foi estabelecido o processo de censura prévia, fazendo parte da nova legislação a criação do Conservatório Dramático Nacional (1843) que, paradoxalmente tinha a função de 'incentivar a arte teatral' (leia-se, certo tipo de teatro e de produção artística). Esse pseudo objetivo funcionou mais como exposição de motivos, tendo em vista que no rol de suas atribuições não tardou em aparecer as seguintes idéias: "veneração à nossa Santa Religião – o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e às autoridades constituídas – a guarda da moral e decência pública, a castidade da língua (sic) – e aquela que é relativa à ortoepia".

No sentido legislador, em 1851, aparece uma outra norma baixada pelo Ministério dos Negócios do Império apresentando um novo decreto que, dentre outras coisas, afirmava: "a censura das peças revistas e licenciadas pelo Conservatório Dramático Nacional deve ser respeitada tão somente na parte literária, sem que de nenhum modo fique vedado ao Chefe de Polícia e aos seus delegados o exercício da atribuição que lhe confere o artigo 137 do Regulamento de 31 de janeiro de 1842." As duas transcrições aparecem em Sonia S. KHÉDE. *Censores de pincenê e gravata*. Rio de Janeiro, Codecri, 1981, pp. 58 e 59, respectivamente. Pois é, como diria Fernando BRANT: "Notícias do Brasil, os peixes trazem".

¹³ Arthur Azevedo escreveu, ao todo, vinte revistas. Cf. *Teatro de Arthur Azevedo I e II*. Rio de Janeiro, INAC/INACEM, 1983 e 1985, respectivamente.

¹⁴ Este excerto, e os outros que aparecerem na seqüência, podem ser encontrados no já referido Arquivo Miroel Silveira. O número de certificado refere-se ao documento de aprovação exarado pelos órgãos de censura oficiais.

¹⁵ Refletir sobre o desenvolvimento da produção teatral brasileira em qualquer período da história significa esbarrar na questão da censura; dessa forma, apresentar evidências acerca do desserviço prestado por essa 'instituição' é sempre necessário e importante. Muitos foram os artistas que, na condição de alvo da censura, não contestaram sua existência e/ou buscaram formas de organização no sentido de sua erradicação. José de ALENCAR. *Teatro completo*. (v.1). Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE/SNT, 1977, pp.253-4, apresenta a esse respeito a seguinte declaração: "A representação da minha comédia *As asas de um anjo* acaba de ser proibida pela Polícia; embora ignore os motivos que deram lugar a essa resolução, não posso deixar de discuti-la; é um direito de escritor; é o meu dever de autor de uma obra sobre a qual se pretende lançar o anátema (...) Ninguém ignora que uma composição dramática qualquer não pode ser levada à cena nos teatros desta corte sem duas formalidades essenciais; a licença do Conservatório [Dramático Nacional] e a permissão da Polícia. Ambas estas

formalidades foram preenchidas na comédia *As asas de um anjo*; o despacho do conservatório é de 14 de janeiro e o vista da Polícia é de 25 de maio do corrente ano. A proibição da comédia depois de ter subido três vezes à cena e sem uma manifestação reprovadora por parte do público, importa pois não só uma censura muito direta a uma corporação como o Conservatório Dramático, que não é subordinado à Polícia; como uma contradição ao ato anterior."

¹⁶ Vale dizer que Marinetti, durante quase toda a década de 20, e em inúmeras revistas, aparecia como símbolo de falta de seriedade, como sinônimo de indivíduo maluco e pedante, defendendo uma retórica incompreensível e, naturalmente, modernosa.

¹⁷ Por tratarem-se de produções caras, os espetáculos eram apresentados somente em grandes teatros de grandes cidades. Assim, apesar de os teatros serem grandes, normalmente, os espetáculos de sucesso tinham a chamada 'enchente' (público voltava para casa sem conseguir assistir ao espetáculo).

¹⁸ Nas seções para os leitores opinarem dos jornais paulistas, das décadas de 20 e 30, por exemplo, eram publicadas cartas entusiasmadas acerca dos espetáculos assistidos. Contestavam ou louvavam artistas, procedimentos e promessas anunciadas nas propagandas dos espetáculos. A paixão pelas obras dava-se, principalmente, pelo fato, e isso ficava bastante claro, de as revistas serem feitas para agradar, para provocar os espectadores, para mostrar pontos de vista acerca de acontecimentos sociais, envolvendo 'gente da alta'.

¹⁹ Por mais estranho que possa parecer, nos dias de hoje, e há documentação, sobretudo em jornal, as famílias iam assistir a esses espetáculos. Houve, durante um significativo período, vesperais, ou seja, revistas especialmente feitas para crianças.

²⁰ *Aracy Cortes: linda flor*. Rio de Janeiro, FUNARTE/INM/Divisão de Música Popular, 1984, p. 39.

²¹ O *music-hall*, derivado do teatro de revista francês e ambientado, sobretudo, nos EUA e Inglaterra, enfatiza a música e a dança em seus espetáculos. No Brasil, e segundo as fontes documentais, o gênero foi introduzido e divulgado por Jardel Jércolis, a partir do final da década de 1920. O paroxismo dessa modalidade, com a utilização de "vedetes em efeito de cascata carnavalesca", emolduradas por belíssimos telões, foi desenvolvido na Cia. Walter Pinto, criada na década de 1940. Para se ter uma idéia do encantamento buscado por essas revistas, Delson Antunes, em *Fora do sério – um panorama do teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004, organiza esta belíssima publicação a partir de mais de quinhentas imagens do gênero. Não há dúvida de que a documentação iconográfica mostra uma explosão de criatividade sem igual, mas, e lembrando, são sufocados o chiste, a glosa e a revisão cômico-crítica do momento histórico.

²² Na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP há um arquivo batizado de Miroel Silveira. Dele constam, aproximadamente, dezoito mil textos que foram guardados pelo Departamento de Censura, de vários governos e com mudanças de nomes. Como são documentos originais, que passaram pelo crivo de vários censores, é extremamente interessante acompanhar seus carminados (eles usavam lápis vermelho), sobretudo no governo de Getúlio Vargas. De indicações iniciais a cortes de palavras e frases, durante o Estado Novo os cortes foram de cenas inteiras e, até mesmo, pela censura a toda a obra.

²³ Esta revista foi remontada várias vezes, inclusive, e de acordo com informações conseguidas em jornal, pelo menos duas vezes, parte da renda da obra destinou-se aos soldados que lutaram em 1932.





DRAMATURGIA E política NO BRASIL contemporâneo: reflexões

Eduardo Luiz Viveiros de Freitas
Doutorando em Ciências Sociais / PUC-SP

É preciso rever a democracia... Não só a democracia: é preciso rever tudo!

E o teatro é justamente o lugar onde, no corpo a corpo que a gente faz, a gente tem que rever tudo. Tem que estar atualizado, tem que plantar novamente o retorno das coisas (...) O teatro brasileiro está enfraquecido, mas é forte; está dividido, desintegrado, despovoado, desestimulado, mas começa a puxar as energias que tem, os Plínios, os Oswalds; o que tem agora, quem está aqui agora, ele tem uma força... tem poder! Aliás, o teatro é um lugar de poder! É um lugar de poder, e os artistas podem. Agora, é difícil, e a função do teatro é despertar a sociedade.

Acho que a razão de ser do teatro é despertar na sociedade a noção de poder, que o indivíduo tem poder. As pessoas iam no teatro nos anos 1960 para ganhar poder, para ganhar força para os embates que iam ter nas escolhas que tinham depois, seja na vida revolucionária, seja na vida profissional que iam renovar, seja para as revoluções todas que se fizeram nesse período. O teatro era um lugar onde se ia buscar poder, um lugar de poder. Por isso acho necessário esse poder se manifestar nessa questão, porque esse poder dá *lastro para a justiça realmente fazer ver uma justiça justa mesmo, uma justiça de Xangô!*

José Celso Martinez Corrêa

O desenvolvimento do Teatro de Arena, desde a idéia original - datada de 1951 -, que privilegiava a economia de recursos e uma estratégia quase empresarial, até os últimos trabalhos realizados em criação coletiva, em 1971; a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco

Trata-se da criação e produção teatral de uma geração que apontava na direção da construção de um teatro político no Brasil, como uma tendência que se configurava a partir de dados da realidade concreta e do desenvolvimento artístico e intelectual de autores, atores, grupos e movimentos.



Oduvaldo Vianna Filho

Guarnieri, rica em temas sociais, e a atuação política dos artistas de teatro das décadas de 1960, 1970 e inícios dos anos de 1980; o contraponto (para alguns, complementação) do Teatro de Arena representado pelo Oficina, e o papel artístico e ideológico que José Celso Martinez Corrêa teve no mesmo espaço de tempo; a experiência do M.C.P. (Movimento de Cultura Popular) de Recife - PE (1960/1961), liderado, no teatro, por Luiz Mendonça e estimulado por Ariano Suassuna - movimento do qual há notícia de adesão de *elementos vindos do sul como o grupo do Arena de São Paulo e outros, sendo que Boal, Juca de Oliveira, Milton Gonçalves e Nelson Xavier ali realizaram cursos e durante largo espaço de tempo prestaram colaboração*²; o C.P.C. (Centro Popular de Cultura), primeiramente sediado na antiga Guanabara, e depois espalhado por vários Estados brasileiros, sob a direção política da UNE (União Nacional dos Estudantes), contando com a militância e o talento de artistas como Oduvaldo Vianna Filho e Francisco de Assis; enfim, toda a criação e produção teatral de uma geração que apontava na direção da construção de um teatro político no Brasil, como uma tendência que ia se configurando a partir de dados da realidade concreta e do desenvolvimento artístico e intelectual de autores, atores, grupos e movimentos. O período que ora tematizamos passará para a História teatral e política do Brasil como um raro momento em que se afirmou a primazia de temas sociais, portanto políticos, e de autores nacionais.

Não foi um período em que a arte brasileira em geral e o teatro em particular chegaram à incorporação de novas técnicas de representação de uma realidade em transformação (Brecht) mas, até certo ponto, foi um período da História em que a obra de literatura teatral poderá ser vista como

reflexo da realidade objetiva, partindo-se de uma dialética de essência e aparência, que se garante e expressa, numa dramaturgia de tendência realista, na *imediatez figuradamente mediada* (*gestaltet vermittelte Unmittelbarkeit*), na formulação de Lukács: *uma superfície figurada da vida, que aparece como imediatez, como superfície da vida, embora deixe transparecer a cada momento e claramente a essência (o que não acontece na imediatez da própria vida)*. Nesse sentido, e parafraseando uma polêmica que não aconteceu, por motivos políticos, entre Brecht e Lukács³, ocorreu um isolamento das formas dramáticas e técnicas teatrais utilizadas pelos autores, atores e diretores dos grupos que atuavam na vanguarda do movimento teatral (Arena, Oficina, Opinião, CPC), desde os fins dos anos de 1950 ao início dos anos de 1970. Esse isolamento é historicamente variável, em relação à função social daquelas formas e técnicas. Argumentaríamos, com Brecht, que as transformações da própria realidade exigiram, como já foi dito, novas técnicas de representação. Seria preciso ver a realidade, não apenas com *olhos livres* (José Celso Martinez Corrêa), mas como uma constante revolução.

Isto, no plano formal, e exemplificando o argumento acima exposto, parece-nos ir ao encontro do que apontou Iná Camargo Costa⁴, ao demonstrar a *falha* técnica representada pela escolha da *forma* dramática em *Eles não usam black-tie*, no tratamento de um assunto que exigiria o instrumental do teatro épico.

Por outro lado, cabe questionar a importância efetiva da contradição entre forma e conteúdo em relação ao tipo de dramaturgia em apreciação. Não estaríamos melhor aparelhados para uma análise crítica se levássemos em consideração a eficácia que as ações políticas e as escolhas estéticas



daquele período tiveram sobre artistas, público e crítica, e sobre a revisão ou a construção de um repertório dramaturgico a ser incorporado à dramaturgia brasileira do século XX?

A escolha de temas e assuntos, na dramaturgia de autores como Vianinha e Guarnieri, passa por temas que vão desde o conflito entre pai e filho; entre o militante e a direção partidária, entre o intelectual e instituição opressora, moral etc., até a indecisão sobre as escolhas políticas e ideológicas. Esses temas poderiam ser tratados pelas peças metafórica ou explicitamente.

Outras vezes, a relação das personagens com a História, os fatos ou processos sociais e políticos que se desenrolam ao longo da vida, no cotidiano, sugere a ilustração do passado, recente ou não, em amplos painéis, em diferentes planos temporais, em busca de explicações para o presente. O largo espectro de temas e acontecimentos tratados, bem como de práticas adotadas pelos artistas e grupos de teatro, aumentaria em muito a descrição feita neste texto. Vai-se da revolução próxima,

ao alcance das mãos – anos de 1960 –, passando pelo trauma e os dribles à censura dos *anos de chumbo* e a luta pela sobrevivência – anos de 1970 –, à euforia do reencontro com a liberdade, que acabou por trazer perplexidade, melancolia e incerteza para muitos artistas, bem como o abandono parcial ou total das *armas* para outros – dos anos de 1980 em diante. O futuro seria nebuloso ou cinza, sem perspectiva ou saída senão a da luta desigual contra um inimigo soberano, forte e onipresente. Daí a tentação de chamar de *datados* os textos teatrais daqueles autores, que perderiam sua eficácia cênica e política se encenados atualmente. Porém, ao que parece, o presente não nega mensagens que os autores passavam em suas peças.

Não partilho da angústia de Yan Michalski com a

*...pasmaceira, hesitação, acomodação que se instalaram nos palcos, à medida que estávamos voltando a um esboço de normalidade democrática.*⁵

Nem concordo com esta afirmação:

*A convicção de que o fim do arbítrio nos traria um inédito período de plenitude criativa não passava, agora já é possível afirmá-lo, de uma ingênua utopia.*⁶

Tampouco considero a morte de personalidades *mais carismáticas, combativas e esclarecidas do meio teatral*; o *adeus às armas* da luta política dado por personalidades semelhantes; o desinteresse dos novos talentos pela atuação comunitária; o acentuar de uma tendência ao individualismo e à acomodação e o poder de atração da televisão como responsáveis, separadamente ou em conjunto, pelo esvaziamento do trabalho de grupo, característico da atividade teatral mais produtiva e rica dos tempos da ditadura militar.

Na verdade, o que interessa em relação a esta dramaturgia é fazer um paralelo claro com o momento histórico vivido quando ela foi criada. Talvez as questões da sobrevivência ou não dos temas e preocupações então abordados, e da tendência para a configuração de um teatro político tenham sido colocadas com tanta ênfase após a redemocratização porque a expectativa (em parte frustrada, é verdade) sobre as possibilidades de um desenvolvimento na direção esperada estava muito marcada pela realidade política, social e estética em que as peças e propostas cênicas foram gestadas.



Parece que ninguém se perguntava se o país continuaria ou não no caminho trilhado pela classe dominante, isto é, uma modernização que pressupunha o aumento da concentração de renda e de poder político e, fundamentalmente, a instalação de uma indústria cultural de massas cujo alcance ideológico e dimensões técnicas começaram a ser sentidos com a aliança do grupo Life e as organizações Globo, já em 1965.

São marcos da fragilidade política e ideológica das forças que resistiram ao golpe militar e à ditadura. Houvesse um arco de alianças mais forte e articulado nos meios intelectuais e políticos, e não a divisão e dispersão das forças, principalmente a partir de 1967, talvez não houvesse... Bem, isso seria apagar a História. Não é essa a intenção deste texto.

Hoje, boa parte da crítica tende a desprezar a literatura e as demais formas de arte de inspiração política e, mais especificamente, de inspiração nos pressupostos do materialismo histórico, num ideário de esquerda. Isso decorre da hegemonia política e ideológica da classe dominante (ou do pensamento único) num mundo onde, dizem, o capitalismo *venceu*. Entretanto, no plano político, como no plano estético, essa hegemonia, quando não é reforçada por capitulações

Hoje, boa parte da crítica tende a desprezar a literatura e as demais formas de arte de inspiração política e, mais especificamente, de inspiração nos pressupostos do materialismo histórico, num ideário de esquerda. Isso decorre da hegemonia política e ideológica da classe dominante (ou do pensamento único) num mundo onde, dizem, o capitalismo venceu. Entretanto, no plano político, como no plano estético, essa hegemonia, quando não é reforçada por capitulações e adesões, é ameaçada...

e adesões, é ameaçada, seja por crises econômicas, movimentos sociais e novas propostas artísticas, seja pela constatação de que a História não chegou ao fim.

Se o teatro brasileiro, nos anos de 1960 e 70, retratava, direta ou indiretamente, a ascensão social e política do proletariado e seus aliados temporários, com a ida do povo ao proscênio feita de maneira estética e dramaturgicamente aceitável (pela crítica e pelo próprio público ali retratado), aquele teatro tinha, teve, tem e terá sua razão de ser historicamente justificada. O olhar contemporâneo sobre aquelas obras precisa estar informado da e na História tal como ela foi feita, e não querer alterar para padrões e julgamentos estético-políticos atuais a apreciação de um fenômeno que ocorreu em face de uma crítica e de um público que vivia o seu tempo (mais de quarenta anos atrás). Muito menos deve tentar reviver um tempo que já passou, sob o risco de cair no pastiche pós-moderno⁷.

Não se trata de colocar aquelas obras no altar de uma História inatacável que muitos gostariam de ter vivido, pelos mais nobres e estranhos motivos. O grande desafio, do ponto de vista do fenômeno teatral em qualquer época, se deve a que boa parte daquelas peças estão publicadas e disponíveis para serem encenadas, montadas e, de acordo com o que cada época quiser e puder expressar de seu tempo e seus conflitos, elas serão mais ou menos adequadas. Sem repetir a História (ou, na pior das hipóteses, repetindo-a como farsa...), o fato teatral pode repetir-se sem ser o mesmo, porque mudam as pessoas, muda o Natal, e as conjunturas políticas e estéticas também mudam.

A releitura do teatro dos anos de 1960, 70 e de parte dos anos de 1980 em conjunturas políticas marcadas por democracia e eleição de governos mais ou menos próximos dos ideais perseguidos naqueles anos constitui um exercício estético e político, ao qual não podemos nos furtar. *Ornitórrinco* não é mais apenas o nome de um estranho animal, nem a denominação do grupo de teatro fundado em 1977 por Maria Alice Vergueiro, Luiz Roberto Galizia e Cacá Rosset, mas é também a alegoria que melhor explica o “mostrengo social” brasileiro dos governos FHC (1994-2002) e Lula (2002-2006)⁸. O *ornitórrinco brasiliensis* está a merecer uma tradução teatral, no melhor estilo da comédia de costumes, ou Comédia Brasileira, gênero em que somos príncipes de autores, como Martins Pena, Macedo, França Júnior, Artur Azevedo, Juca de Oliveira, Jandira Martini, Mauro Prata e Millôr Fernandes, vindo aos saltos pelos séculos XIX e XX. Essa releitura não pode deixar de passar pelo Vianinha de *A Grande Família*.

E quanto aos fatos políticos? Bem, esses repetem-se, na maioria dos casos, monotonamente, do final dos anos de 1980, com a eleição de Collor, o ovo do Ornitórrinco, a 2006, com Lula, passando pelos oito anos de FHC, quando o animal estranho cresceu e tornou-se o que é. Cabe ao artista que tem um projeto político - e no fundo, todos o têm -, dentro ou fora do teatro (Brecht), encontrar os meios e a expressão para contribuir para o cumprimento da tarefa primeira do teatro, enquanto ele existir, que é mostrar *à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada época e geração sua forma e efigie* (Shakespeare, *Hamlet*, ato III, cena II).



NÃO CONCLUINDO

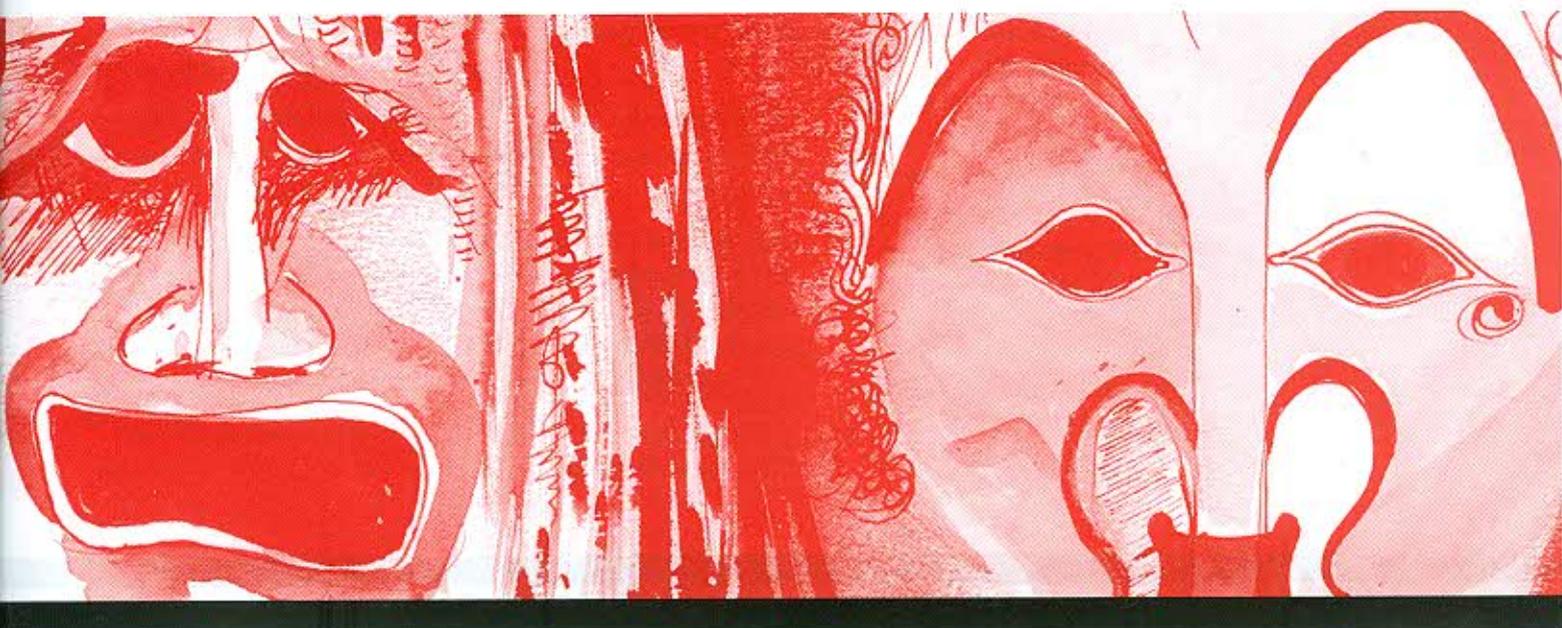
Como herança política e teatral, influências ou apropriações confessadas ou veladas, poder-se-ia falar de um legado histórico que a crítica especializada, a pesquisa acadêmica e o estudo sistemático parecem dedicadamente preservar, guardando, criticando, cuidando e deixando vivo⁹. Em certo sentido, o movimento teatral não exposto à divulgação cotidiana da mídia, formado por amadores, universitários e grupos de pesquisa teatral, encarrega-se dessa preservação. Forma-se uma tradição que está longe de se esgotar, rica em contradições, sínteses e criatividade, em que a tensão entre passado e futuro alimenta a pesquisa e a produção presente.

Hoje em dia, continuam ativos diretores como José Celso Martínez Corrêa, com sua *tragedycomediorgy*, *Ham-let*, *Os Sertões*, encenados numa obra de *Arte Pública* - o Teatro Oficina -, e sua epopéica negociação com o Grupo Sílvio Santos em torno do espaço onde o teatro se instala e instiga público, crítica e pesquisadores, e Augusto Boal, com *Teatro Legislativo* e *Arco-Íris do Desejo*, e a implantação de centros de estudos e teatros que seguem a estética do *Teatro do Oprimido* em várias partes do mundo. A inevitável referência ao passado do Teatro de Arena e do Teatro Oficina encarrega-se de repor aquele período da história do teatro brasileiro na memória coletiva, por meio da produção ensaística¹⁰, de even-

tos comemorativos, exposições e produções que trazem cinquenta anos de história e luta¹¹.

Ariano Suassuna e o Movimento Armorial tiveram em Antonio Nóbrega um continuador que atualizou e recolocou a cultura nordestina, o gestual brasileiro e a cultura popular na pauta do teatro, das artes cênicas e da música; em relação a tal atividade, vide as aulas-espetáculo promovidas em 1995 e 1996 no Teatro Brincante, em São Paulo. Os espetáculos musicais produzidos por Nóbrega desde meados da década de 1990 até o início deste século (*Na pancada do ganzá; Madeira que cupim não rói - na pancada do ganzá II; Pernambuco falando para o mundo; O Marco do Meio-Dia e Lunário Perpétuo*) trouxeram para a música a teatralidade desenvolvida na criação da personagem *Tonbeta* - o alter-ego artístico do bailarino-brincante-pesquisador. O próprio Ariano Suassuna teve, em fins do século XX, sua obra retomada em adaptações para televisão e cinema, além da publicação de textos teatrais que estavam fora de edição há muito tempo. Romero de Andrade Lima assume e utiliza influências da religião, da cultura popular, circo e pastoril, visando à construção de uma *linguagem totalmente provinciana*.

Para lembrar um autor que marcou, com sua irreverência e desafios constantes à censura, a resistência à prepotência da ditadura militar nos anos de 1970, Plínio Marcos, que passou boa parte dos anos de 1980 e 90 ven-



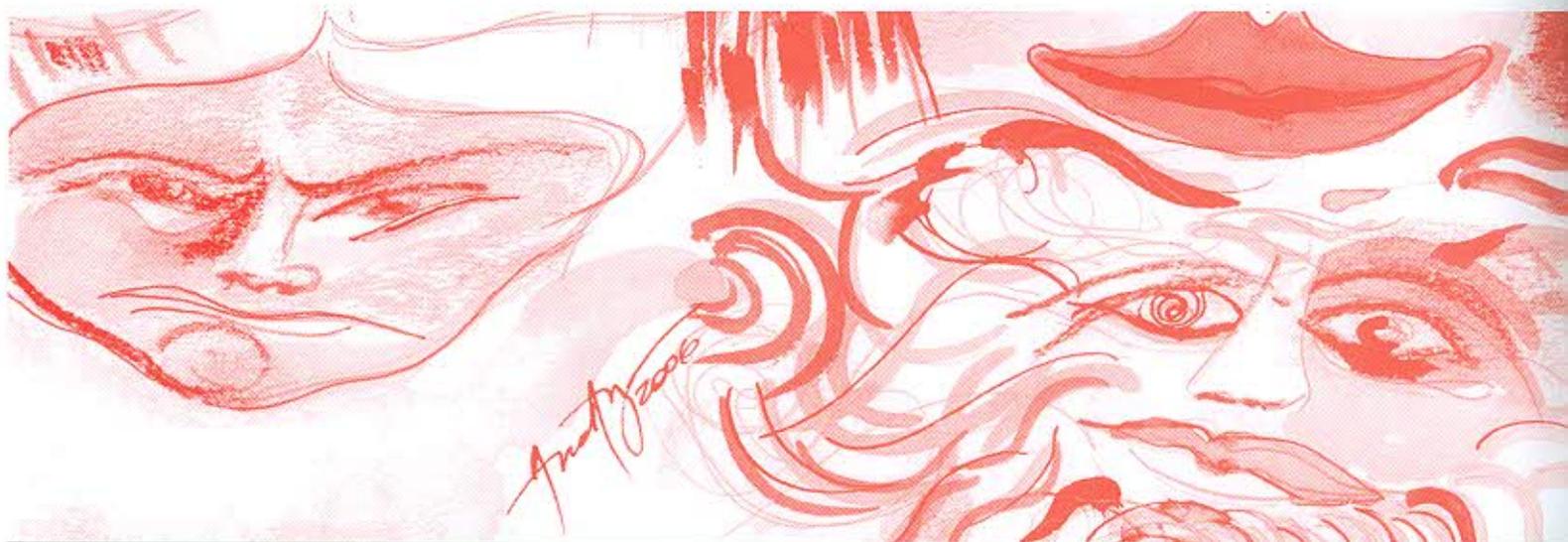
dendo os próprios livros em bares, restaurantes e às portas dos teatros, voltou a ser encenado desde os anos de 1990 por companhias como o Grupo TAPA (*Navalha na carne*) e Satyros (*Oração para um pé-de-chinelo*), tendo também um texto inédito publicado em livro¹². Após sua morte, em 1999, anunciou-se a edição de suas obras completas, salvando os estudiosos da dispersão e da precariedade de edições que eram produzidas de maneira artesanal pelo próprio autor. *Barrela, Dois perdidos numa noite suja, Navalha na carne, O abajur lilás e Querô, uma reportagem maldita* saíram em livro, em 2003, pela coleção Melhor Teatro, dirigida por Sábato Magaldi e editada pela Global Editora.

Dramaturgia de qualidade foi produzida e publicada nos anos de 1980, 90 e neste começo de século¹³. Surgiram novos autores, ou foram notados depois que a mídia lhes deu destaque, como Luis Alberto de Abreu, autor de *Cala a Boca já Morreu*, 1982; *Bella Ciao*, 1982; *Projeto Comédia Popular Brasileira*, de 1993 a 1996; a continuidade de sua colaboração com Cia Fraternal de Artes e Malazartes, *O Livro de Jó*, 1995; e, recentemente, de 2003 a 2005, co-autor do roteiro do filme *Narradores de Javé* e dos roteiros da minissérie de televisão *Hoje é Dia de Maria*; Bosco Brasil, autor de *Budro*, 1993; *Atos & Omissões*, 1994; *O Acidente*, 1996; *Novas Diretrizes em Tempos de Paz*, 2001; e Samir Yazbek, que escreveu *O Fingidor*, 1999; *A Terra Prometida*, 2000; *A Máscara do*

Imperador, 2002; *O Regulamento*, 2002; *Encruzilhada e A Entrevista*, 2004. À lista, poderiam ser incorporados vários outros nomes, mas os nomeados são exemplos da excelência da dramaturgia brasileira contemporânea.

A crítica chegou a reclamar a volta do heroísmo e da magia ao teatro brasileiro¹⁴, ou a repassar as mazelas da produção (como a falta de público, custos, patrocínio, divulgação e subvenções estatais) e os novos gêneros que substituíram o teatro sério; mas saudou, também, a (re)montagem de autores já considerados clássicos do teatro brasileiro, como Jorge Andrade, Vianinha e Nelson Rodrigues. Ao lado desses fenômenos, também foram acolhidas novas tendências, como o teatro de grupo em São Paulo, representado pela Companhia do Latão, Fraternal Cia de Artes e Malazartes, Parlapatões, Cia do Feijão, Teatro da Vertigem, Folias D'Arte e demais companhias que têm ocupado, neste começo de milênio, espaços e teatros públicos graças ao apoio público da Lei Municipal de Fomento ao Teatro, criada a partir de reivindicações do Movimento Arte contra a Barbárie, datado de fins do século XX.

Ao reinado do encenador dos anos de 1980, protagonizado por nomes como os de Gerald Thomaz, Antunes Filho, Amir Haddad, Eduardo Tolentino e Gabriel Villela¹⁵, contrapõe-se, em fins dos anos de 1990 e início do novo século, um modo de escrita e produção teatral baseado



na colaboração próxima entre o dramaturgo e a equipe de encenação. O texto não precede os ensaios, mas surge, ou é reinventado, reelaborado, no trabalho de interpretação e improvisação dos atores e da pesquisa no palco. De maneira semelhante ao processo de *criação coletiva* dos anos de 1970, mas com objetivos estéticos e trato literário da palavra diferentes, esse modo de produção do texto e da encenação tem sido chamado de *processo colaborativo* ou *dramaturgia em processo*¹⁶. Alguns críticos têm se engajado nessa nova frente de trabalho, mais próxima da criação artística, com a colaboração direta em espaços ocupados por figuras como a do *dramaturgo*, espécie de consultor literário, que é uma figura muito presente no teatro alemão, ou dramaturgista.

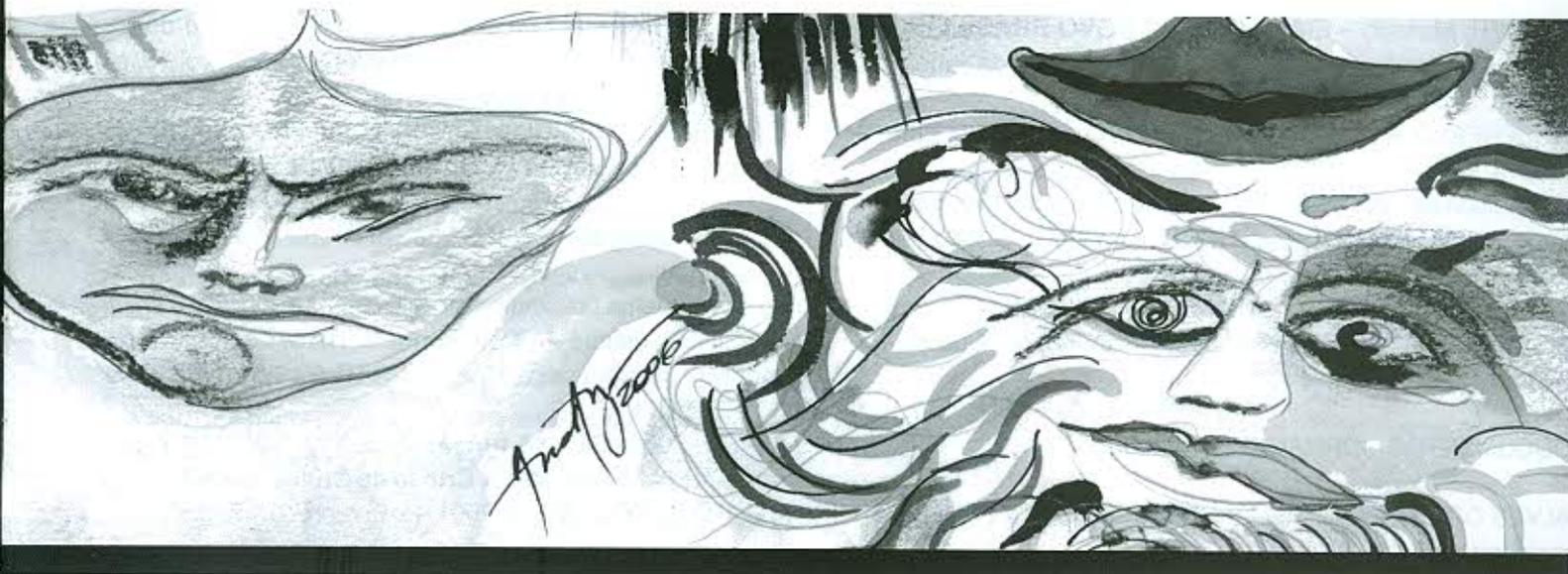
O espaço criativo tem sido ocupado, também, pelo trabalho coletivo e o panorama do teatro brasileiro traçado na formação de repertório do Grupo TAPA, que pesquisa e aprofunda fundamentos do teatro há mais de vinte anos, sob a direção de Eduardo Tolentino, em São Paulo, e recebeu excelente acolhida de crítica e público. O Grupo Galpão, em Minas Gerais, contemporâneo do TAPA, fez do precário equilíbrio e da paixão teatral os impulsos para uma trajetória premiada, que está registrada em livro¹⁷, e se renova com montagens de autores como Molière, Shakespeare e Brecht. Em

comum, ambos foram mercedores do patrocínio público via renúncia fiscal da Lei de Incentivo à Cultura, que é um mecanismo questionável de utilização de recursos públicos, voltado, em muitos casos, mais para o *marketing* empresarial do que para uma política pública de produção cultural.

Ou seja, e (não) concluindo, ecos e influências do teatro político em processo de consolidação nos anos de 1960, 70, e em parte dos anos de 1980, estão presentes no teatro brasileiro atual. Muito será ainda discutido, produzido, encenado e publicado sobre uma dramaturgia que podemos tranquilamente chamar de contemporânea. Boas perspectivas se abriram com a publicação de novos estudos, depoimentos, perfis e a realização de eventos comemorativos, como os que refletiram sobre os trinta anos de maio de 1968, o cinquentenário do Teatro de Arena, e sobre o teatro engajado e sua herança artística e política¹⁸, como os festivais de Curitiba, Londrina e Porto Alegre, em seminários¹⁹ ou ciclos de leitura de dramaturgia, programas de formação de público e iniciativas universitárias que traçam panoramas e apontam tendências do teatro atual, mostrando experiências estéticas inovadoras, crescendo esteticamente ou perdendo-se em seu próprio crescimento. Afinal,

A última palavra ainda não foi dita (Brecht)





Bibliografia

ABREU, Luis Alberto de - **COMÉDIA POPULAR BRASILEIRA: *Burundanga, O Anel de Magalão, Sacra Folia, O Parturião***; edição de Luis Alberto de Abreu / Fraternal Cia. de Arte e Malazartes, São Paulo, Siemens Ltda, dezembro, 1997.

BETTI, Maria Silvia - **ODUVALDO VIANA FILHO**, coleção Artistas Brasileiros, São Paulo, EDUSP, 1997.

BRANDÃO, Carlos Antonio Leite - **GRUPO GALPÃO: 15 anos de Risco e Rito**, Belo Horizonte, O Grupo, 1999.

BRUSTEIN, Robert (trad. Álvaro Cabral) - **O TEATRO DE PROTESTO**, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.

COLEÇÃO **DRAMATURGIA** (vol. I - Fernando Bonassi; vol. II - Mário Bortolotto; vol. III - Aimar Labaki; vol. IV - Cláudia Schapira; vol. V - Samir Yazbek) São Paulo : Centro Cultural São Paulo, 2004.

COLEÇÃO **TEATRO BRASILEIRO** (vol. 1, 1997; vols. 2 e 3, 1998; vol. 4, 2000; vol. 5, 2002; vol. 6, 2006), Belo Horizonte, MG, Hamdan Editora.

COSTA, Iná Camargo - **A HORA DO TEATRO ÉPICO NO BRASIL**, São Paulo, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra S.A./Graal, 1996,

_____ - **SINTA O DRAMA**, Petrópolis, RJ, coleção Zero à Esquerda, Editora Vozes, 1998.

DELGADO, Maria M. & HERITAGE, Paulo (editores) - **DIÁLOGOS NO PALCO: 26 diretores falam de teatro**, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1999.

DORIA, Gustavo Alberto Accioli - **MODERNO TEATRO BRASILEIRO: crônica de suas raízes**, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975,

FARIA, José Roberto - **O TEATRO NA ESTANTE**, Cotia, SP, Ateliê Editorial, 1998.

GARCIA, Silvana (org.) - **ODISSÉIA DO TEATRO BRASILEIRO**, São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 2002.

_____ - **TEATRO DA MILITÂNCIA: A INTENÇÃO DO POPULAR NO ENGAJAMENTO POLÍTICO**, São Paulo: Perspectiva, 2004, 2ª edição (Coleção Estudos, 113).

GUARNIERI, Gianfrancesco - **O MELHOR TEATRO DE GIANFRANCESCO GUARNIERI**, (seleção de Décio de Almeida Prado), São Paulo, Global Editora, 1986.

JAMESON, Frederic - **O MÉTODO BRECHT**, tradução Maria Silvia Betti; revisão técnica Iná Camargo Costa, Petrópolis, RJ, 1999.

MAGALDI, Sábato - **DEPOIS DO ESPETÁCULO**, São Paulo, Editora Perspectiva, 2003, coleção Estudos, 192.

MARCOS, Plínio - **PLÍNIO MARCOS** / seleção e prefácio Ilka Marinho Zanotto. - São Paulo : Global, 2003 (Coleção Melhor teatro).

_____ - **O ASSASSINATO DO ANÃO DO CARALHO GRANDE : noveleta** - São Paulo : Geração Editorial, 1996.

MICHALSKI, Yan - **O TEATRO SOB PRESSÃO - uma frente de resistência**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1985.

_____ - "A crise do teatro dentro da crise maior", IN : SOSNOWSKI, Saúl & SCHWARTZ, Jorge (orgs.) - **BRASIL: O TRÂNSITO DA MEMÓRIA**, São Paulo, Edusp, 1994.

OLIVEIRA, Francisco de - **CRÍTICA À RAZÃO DUALISTA O ORNITORRINCO**, São Paulo, Boitempo Editorial, 2003.

PRADO, Décio de Almeida - **O TEATRO BRASILEIRO MODERNO, 1930-1980**, São Paulo, Ed. Perspectiva/EDUSP, 1988.

RIDENTI, Marcelo – **EM BUSCA DO POVO BRASILEIRO: artistas da revolução, do CPC à era da TV**, Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSENFELD, Anatol – **O TEATRO ÉPICO**, São Paulo, Perspectiva, 1985.

SÁ, Nelson de - **DIVERSIDADE: um guia para o teatro dos anos 90**, São Paulo, Editora HUCITEC, 1997 (Coleção Teatro, 33).

YAZBEK, Samir - **O TEATRO DE SAMIR YAZBEK**; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

DOCUMENTOS, JORNAIS, REVISTAS

ALVES DE LIMA, Mariângela – **“Tonheta volta à cena com mais maturidade”**, crítica do espetáculo **“Segundas Histórias”**, de Antonio Nóbrega, OESP, 04/06/95, p. D8.

ALVES DE LIMA, Mariângela – **“Espetáculo aproxima Ésquilo do Nordeste”**, crítica do espetáculo **“As suplicantes”**, direção de Romero de Andrade Lima, OESP, 21/10/1995.

BOAL, Augusto (entrevista) – Revista **Temporaes**, São Paulo, ano V, Ed. Especial nº 2, 1996, pp 70-75.

GARIB, Adriano – **“Romero encena alquimia possível entre festas pagãs e rituais sagrados”**, entrevista de Romero de Andrade Lima, OESP, 21/08/95, p. D1

JAMESON, Frederic – **“Pós-modernidade e sociedade de consumo”**, IN: Revista **Novos Estudos**, nº12, Ed. CEBRAP, 1985

Jornal Folha de S. Paulo - **“Novos autores ocupam palco histórico: Arena mostra novos dramaturgos”**, 29/01/04; in: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u40954.shtml>

MAGALDI, Sábato – **“Tendências contemporâneas do teatro brasileiro**, IN: Revista **Estudos Avançados**, vol.10, nº 28 – setembro/dezembro de 1996, pp 277-289

MARTINEZ CORRÊA, José Celso – **“Futuro da dramaturgia depende de ‘bacantes’”**, OESP, 07/10/1995, p. D8

_____- **“Teatro de estúdio baú das artes Bexigão”**, Folhaonline - Ilustrada - Artigo - 29/01/04, in:

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u40950.shtml>
MEDEIROS, Jotabê – **“Volta Tonheta, herói do acaso e do precário”**, sobre a peça **“Segundas Histórias”**, OESP, 05/05/1995, p. D1.

MILARÉ, Sebastião - **“A função da crítica teatral no novo século”**, ciclo de debates **A Crítica da Crítica**, Centro Cultural Banco do Brasil, 02/10/2001, texto reproduzido em:

http://www.apca.org.br/criticadacritica/acritica2_teatro.htm
PRADA, Cecília – **“Procura-se, vivo ou morto”**, IN: Revista **Problemas Brasileiros**, ano XXXII, nº 312, novembro/dezembro de 1995, pp. 36-40.

Jornal **O SARRAFO**: teatro em debate, nº 2, abril de 2003
SÁ, Nelson de – **“Suassuna vai dar aulas de Brasil em SP”**, Folha de S. Paulo, 02/11/95, 5º caderno, p. 5.

SÁ, Nelson de – **“Suassuna traz arcaico à era da informação; o dramaturgo deu duas ‘aulas-espetáculo’”**, Folha de S. Paulo, Ilustrada, 11/11/95, pp. 5-9.

SANTOS, Mario Vitor – **“Diversão e subversão – Antonio Nóbrega traz magia aos palcos de São Paulo”**, Folha de S. Paulo, Ilustrada, 14/05/95, pp 5-15

SANTOS, Valmir - **“Arena coloca em cena a sua resistência”**, Folha de S. Paulo, folhaonline, in: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u90453.shtml>

Notas

1 Depoimento na abertura do fórum Odisséia do Teatro Brasileiro, Teatro Ágora, São Paulo, 14 de agosto de 2000. Ver GARCIA, Silvana (org.) - **ODISSÉIA DO TEATRO BRASILEIRO**, São Paulo, Ed. Senac São Paulo, pp. 306-7.

2 ver DÓRIA, Gustavo - **MODERNO TEATRO BRASILEIRO - crônica de suas raízes**, Rio de Janeiro, coleção Ensaios, Serviço Nacional de Teatro, 1975, p. 181.

3 ver NAUMANN, Peter - “Pequena notícia de uma grande polêmica: o ‘debate sobre o Expressionismo’ de 1937/38”, IN: MERKEL, Ulrich - **TEATRO E POLÍTICA - POESIAS E PEÇAS DO EXPRESSIONISMO**

ALEMÃO, RJ, Paz e Terra : Instituto Cultural Brasil-Alema-
nha, 1983, pp. 16-21, de onde tiramos, também, as expres-
sões de Lukács aqui citadas. Ver, também, MACHADO, Carlos
Eduardo Jordão – **UM CAPÍTULO DA HISTÓRIA DA
MODERNIDADE: DEBATE SOBRE O EXPRESSIONISMO**,
São Paulo, Editora da UNESP, 1998.

4 COSTA, Iná Camargo - **A HORA DO TEATRO ÉPICO NO
BRASIL**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996, pp. 20-39.

5 MICHALSKI, Yan - “A crise do teatro dentro da crise mai-
or”, IN: SOSNOWSKI, Saúl & SCHWARTZ, Jorge (orgs.) -
BRASIL: O TRÂNSITO DA MEMÓRIA, SP, Edusp, 1994, p.
114.

6 *idem*, p.115

7 ver JAMESON, Frederic - "Pós-modernidade e sociedade de consumo", IN: Revista NOVOS ESTUDOS, nº 12, Ed. CEBRAP, São Paulo, 1985, pp. 16-26.

8 ver OLIVEIRA, Francisco - CRÍTICA À RAZÃO DUALISTA - O ORNITORRINCO, São Paulo, Boitempo Editorial, 2003.

9 Para um painel que abrange outras artes e a discussão do conceito de "romantismo revolucionário" na análise do período que vai de 1958 a 1984, ver RIDENTI, Marcelo - EM BUSCA DO POVO BRASILEIRO: artistas da revolução, do CPC à era da TV, Rio de Janeiro, São Paulo, Editora Record, 2000.

10 ver SANTOS, Valmir - "**Arena coloca em cena a sua resistência**", Folha de S. Paulo, folhaonline, in: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u90453.shtml>, artigo que comenta o lançamento do livro "Teatro de Arena: uma estética de resistência", de Izaías Almada (São Paulo, Editora Boitempo, 2004)

11 O projeto *Arena Conta Arena 50 anos*, da "Cia Livre", desdobrou-se, de 2004 a 2006, em palestras, depoimentos, entrevistas, leituras dramáticas e uma exposição multimídia que foi apresentada no Instituto TomieOthake, e registrou suas atividades em CD-Rom envolvendo, entre outros artistas, José Renato, Gianfrancesco Guarnieri, Juca de Oliveira, Miriam Muniz, Chico de Assis, Miriam Mehler, Flávio Migliaccio, Lima Duarte, Celso Frateschi, Paulo José e Augusto Boal.

12 MARCOS, Plínio - O Assassinato do Anão do Caralho Grande: noveleta, São Paulo, Geração Editorial, 1996. O livro apresenta duas versões da mesma obra, uma em forma de novela e a outra em forma de peça teatral.

13 Ver, entre outras iniciativas, a já citada coleção Melhor Teatro, os volumes da coleção Teatro Brasileiro, da Hamdan Editora (MG) e a Coleção Dramaturgia do Centro Cultural São Paulo - 2004.

14 vide PRADA, Cecília - "Procura-se, vivo ou morto.", IN: Revista PROBLEMAS BRASILEIROS, ano XXXII, nº 312, novembro/dezembro de 1995, pp. 36-40.

15 vide MAGALDI, Sábado, - "Tendências contemporâneas do teatro brasileiro", IN: Revista ESTUDOS AVANÇADOS 10 (28), 1996, pp. 277-289.

16 ver "O coletivo na dramaturgia: autores debatem o teatro como disputa de pensamento", in: Jornal O SARRAFO, número 2, abril de 2003, pp. 4-7.

17 ver BRANDÃO, Carlos Antônio Leite - Grupo Galpão: 15 anos de Risco e Rito, Belo Horizonte, O Grupo, 1999.

18 Ver, entre outros, COSTA, Iná Camargo - SINTA O DRAMA, Petrópolis, RJ, coleção Zero à Esquerda, Editora Vozes, 1998; FARIA, José Roberto - O TEATRO NA ESTANTE, Cotia, SP, Ateliê Editorial, 1998 e a Coleção APLAUSO ("Perfil" e "Teatro Brasil"), da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. Duas iniciativas a serem saudadas: os 30 ENCONTROS (1968/1998) sobre o teatro brasileiro, realizados no Centro Cultural Maria Antônia, sob coordenação de Abílio Tavares, diretor do TUSP, e o projeto ARENA CONTA ARENA 50 ANOS - 2004/2006, que deu origem ao CD-rom com o mesmo título.

19 Como o fórum Odisséia do Teatro Brasileiro, realizado no Teatro Ágora, em São Paulo, que deu origem ao livro homônimo (Ed. Senac São Paulo, 2002).



Aunt Joe

A arte da observação e da construção estética em

MORTE E VIDA SEVERINA

Erson Martins de Oliveira

Professor do Departamento de Artes da PUC-SP

e diretor da APROPUC

Comentaremos, neste texto, uma das obras mais belas da literatura brasileira, Morte e vida severina, de João Cabral de Melo Neto, não só quanto à estética, mas também quanto ao vigor do sentido. Os comentários seguirão a ordem do Auto. As duas primeiras cenas serão analisadas integralmente; as demais, estudadas em apenas alguns aspectos.

Morte e vida severina tem uma história paradoxal. Não foi planejada por João Cabral de Melo Neto, o que difere do costume do autor. O poeta faz questão de se autodefinir “construtivista”. Os seus poemas são extremamente esmerados. O rigor de composição coloca para o escritor o desafio de fazer a palavra ganhar expressão concreta. Não se trata da forma pela forma, mas da forma como materializadora e potencializadora do sentido.

João Cabral comparece, na história da literatura, como um poeta definido contrariamente à poesia verborrágica, à poesia que dá sonolência, à poesia que é sedante. Ele mesmo diz que procura uma poesia que acorde, uma poesia que mexa, uma poesia que estremeça. Entende que a poesia deve ser como um carro que não desliza no asfalto, mas que trepida nos paralelepípedos.

O texto que ora abordamos está de acordo com esse princípio literário, mas se diferencia do restante de sua obra porque foi construído como uma peça teatral, portanto para ser representado, declamado. João Cabral achava sua poesia limitada quanto ao aspecto musical, tão presente nesse gênero literário. Dizia-se “antimusical por excelência”. Evitava, por isso, “fazer uma poesia cantante”. Orientava suas composições para o rigor da escrita; e quanto mais se distanciava da oratória, mais satisfeito o poeta se sentia. Os poemas de-

veriam ser lidos no abrigo silencioso do indivíduo. *Morte e vida severina* fez-se uma exceção, ao lado de alguns outros poemas.

Entre 1954 e 1955, *Morte e vida severina* veio à luz sob o cérebro e a mão do poeta pernambucano. Como dissemos, esse texto tem uma história paradoxal. A conhecida teatróloga mineira Maria Clara Machado pediu a João Cabral que compusesse um auto de natal. O pedido coincidiu com o entusiasmo despertado pela leitura do *Folclore pernambucano*, de Pereira da Costa. Ocorreu que Maria Clara Machado avaliou que *Morte e Vida Severina* não era propriamente um auto de natal. Resolveu não montá-la, alegando também que o Teatro Tablado não tinha condições técnicas para a encenação. Eis um episódio interessante da peça *Morte e vida severina*. Nasceu sendo rejeitada. Parece que nem mesmo João Cabral lhe deu o devido reconhecimento. Pouco mais de dez anos depois, o TUCA (Teatro da PUC-SP) serviu-lhe de palco, abrindo caminho para o jovem Chico Buarque de Holanda compor o musical *Funeral de um lavrador*.

A encenação, sob a direção de Roberto Freire, com a contribuição musical de Chico Buarque, permitiu que *Morte e vida severina* mostrasse sua extraordinária dimensão artística e social. João Cabral não escreveria, de fato, um Auto tipi-

Não faltaram tentativas de reduzir o amplo trabalho poético de João Cabral ao esteticismo, ao fogo-fátuo. Ao contrário, o vigor das composições de João Cabral advém justamente da visão social e das raízes temáticas que carregam de sentido o construtivismo literário.

camente para o Natal. Aproveitou o pedido de Maria Clara para redigir um texto que não tinha o sentido solicitado: a aura religiosa de um auto de Natal. Considerava-se filosoficamente materialista e declarava-se marxista.

Compôs um auto sobre a vida e a morte, morte e vida Severina. Sua obra inteira reflete a observação da realidade; e as temáticas daí extraídas se transformam em linguagem literária.

Retomemos a sua história paradoxal: a encenação do TUCA projetou *Morte e vida severina*, assimilada inicialmente por intelectuais e estudantes, e mais tarde por camadas populares. Até hoje, *Morte e vida severina* é representada em escolas públicas, por grupos amadores. É uma obra que continua presente e se tornou expressão maior de João Cabral, embora não fosse este o seu objetivo; nem ele, nem os críticos reconhecem isso. *Morte e vida severina* popularizou o poeta construtivista, o que não pôde ser feito por *Cão sem plumas* (1949/1950), obra rigorosamente perfeita.

Há, não obstante, um parentesco de primeiro grau entre *Morte e vida severina* e o poema *Cão sem plumas*. Ambos os textos expressam uma visão social da morte e da vida. Toda a obra de João Cabral expõe literariamente uma concepção e uma defesa da vida, o que implica necessariamente a revelação das raízes sociais da opressão.

Os críticos enfatizam o processo de construção poética sem dar importância à temática vida e morte, como se fosse apenas um lugar comum da literatura trágica. Contudo, em Cabral, é necessário reconhecer que a elaboração da forma percorre os caminhos da experiência pernambucana e do contexto geral nordestino. Mesmo as vivências em outras latitudes, como as da Espanha, que lhe serviram de motivos literários, estão marcadas por vida e morte severina.

Não faltaram tentativas de reduzir o amplo trabalho poético de João Cabral ao esteticismo, ao fogo-fátuo. Ao contrário, o vigor das composições de João Cabral advém justamente da visão social e das raízes temáticas que carregam de sentido o construtivismo literário. O rigor da forma, sem dúvida, faz de João Cabral um artista do texto. No entanto, o rico trabalho formal foi desempenhado em função da observação da realidade trágica.

Assim como citamos o mais famoso poema *Cão sem plumas* como referência comparativa a *Morte e vida severina*, devemos citar um outro texto de que pouco se fala, *Dois parlamentos* (1958/1960), composto de duas partes (*Congresso no Polígono das Secas* e *Festa na Casa-Grande*). Entendemos que foi concebido para se ler em voz alta. Vejamos uma passagem do *Congresso no Polígono das Secas* (ritmo senador; sotaque sulista):

T U C A
TEATRO DA
UNIVERSIDADE
CATÓLICA
RUA MONTE ALEGRE, 1024

MORTE E VIDA
SEVERINA
JOÃO CABRAL DE MELO NETO

COLEÇÃO: HENRIQUE BUSTER
 XILOGRAFURA: LUIS ANTONIO VALLANDRO KEATING

Reprodução de folheto de divulgação da peça *Morte e vida severina* encenada no TUCA. (Fonte: Arquivo Porandubas)

- *Cemitérios gerais*

onde não se guardam os mortos
 ao alcance da mão, ao pé,
 à beira de seu dono.

- Neles não há gavetas
 em que, ao alcance do corpo,
 se capitalizam os resíduos
 possíveis de um morto.

- A todos os defuntos
 logo o Sertão desapropria,
 pois não quer defuntos privados
 o Sertão coletivista.

- E assim não reconhece
 o direito a túmulos estanques,
 mas socializa seus defuntos
 numa só tumba grande.

A associação metafórica do sertão com o cemitério não é feita arbitrariamente, pois reflete a observação dramática desta região nordestina. Contraditoriamente, não é a vida que se socializa, mas a morte dos sertanejos. Os versos entrelaçados formam não só a imagem do sertão como cemitérios gerais, mas também como raciocínio poético que traz implicitamente o seu contrário, o seu oposto. Eis os versos do *Festa na Casa-Grande*:

- O cassaco de engenho
 quando é criança:

- Parece cruzamento
 de caniço com cana.

- O cassaco de engenho
 criança é mais caniço:

- Puxa mais bem ao pai
 porque não é maciço.

- O cassaco de engenho
 quando é criança:

- Não só puxa ao caniço,
 puxa também à cana.

- Mas à cana de soca,
 repetida e sem força;

- A cana fim de raça,
de quarta ou quinta folha.

O cassaco de engenho é o cortador de cana. A imagem da criança é construída pela composição de dois objetos da realidade econômica: cana e caniço. João Cabral faz uma associação que cria a forma física da criança pela forma como o olhar crítico do poeta vê essa criança. O oposto de maciço é a criança de engenho. Imagem visual e raciocínio poético expressam o construtivismo. O método de abstrair as imagens da realidade, reconstituindo-as concretamente por associações e conservando-as como memória, aparece exaustivamente em *Morte e vida severina*.

Um outro aspecto muito importante, em termos de relação e visão de vida, é a concepção estética, no que diz respeito ao raciocínio poético e à rigorosa logicidade na construção temática. A temática é composta por imagens conectadas por um raciocínio lógico, muitas vezes como silogismos.

João Cabral se intitula poeta racional, um poeta da racionalidade. Racionalidade analítica da experiência, que se transforma em concepção positiva da vida. Citemos um último exemplo (*A Pedra do Reino*, poema em homenagem à obra homônima de Ariano Suassuna), antes de iniciarmos os comentários sobre *Morte e vida severina*.

Sertanejo, nos explicaste
como gente à beira do quase,
que habita caatingas sem mel
cria os romances de cordel:
o espaço mágico e feérico,
sem o imediato e o famélico,
fantástico espaço suassuna
que ensina que o deserto funda.

Os extremos da realidade – vida e morte – não eliminam a imaginação, mas a criam. Esse ensinamento do sertão e do homem sertanejo serve aos escritos de João Cabral.

A referência a outras obras tem por objetivo mostrar brevemente que *Morte e Vida Severina*, apesar de não ter sido planejada, não se desviou dos fundamentos estéticos defendidos por João Cabral. Antes de passarmos à demonstração dos procedimentos estruturais utilizados pelo escritor, trans-

*Os extremos da realidade ...
não eliminam a imaginação,
mas a criam. Esse
ensinamento do sertão e do
homem sertanejo serve aos
escritos de João Cabral.*

creveremos um comentário de Marly de Oliveira, que se encontra no prefácio à *Obra completa* do autor (volume único, edição Nova Aguilar).

Morte e vida severina é uma homenagem às várias literaturas ibéricas: os monólogos do Retirante têm em comum com o romancista ibérico o uso do heptassílabo e a assonância; a cena do Irmão das Almas homenageia o romance catalão do conde Arnaud; a cena do velório é pernambucana; a da mulher na janela é um poema narrativo em português arcaico incorporado ao folclore pernambucano. A cena dos coveiros é, curiosamente, escrita em verso livre, quem sabe com a intenção de continuar, de levar adiante uma conquista modernista. O diálogo do Retirante com Mestre Carpina segue o processo da tenção galega; o resto é "romance" castelhano. O nascimento de Cristo se tornou um fato realista; a cena dos presentes, como outras, tem relação com os autos pernambucanos do século passado. As ciganas estão nos autos antigos, prevendo o futuro nascimento da criança. Estão em Pereira da Costa, na obra sobre o folclore pernambucano.

O plano geral do Auto de Natal Pernambucano pode ser resumido nos segmentos: 1) abertura – explicação do retirante ao leitor sobre quem é e a que vai; 2) movimento



A identidade do retirante começa pela história de seu nome; de tão comum, foi se tornando composto para diferenciá-lo: Severino, Severino de Maria, Severino da Maria do finado Zacarias.

inicial do retirante seguindo o curso do rio Capibaribe; 3) chegada de Severino à Zona da Mata; 4) chegada a Recife; 5) desfecho – anúncio do nascimento do filho de José, mestre carpina. Entre esses segmentos, vários acontecimentos envolvem o retirante, compostos em cenas.

Analisemos a abertura.

— 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.

A identidade do retirante começa pela história de seu nome; de tão comum, foi se tornando composto para

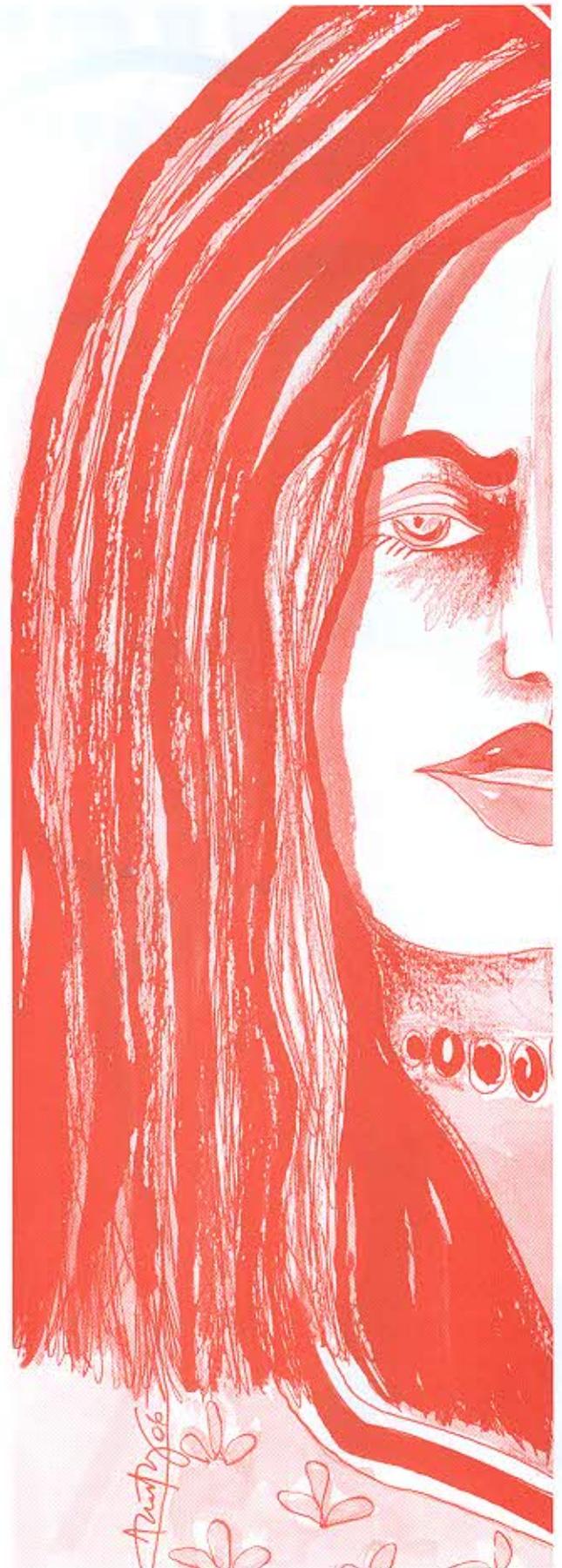
diferenciá-lo: Severino, Severino de Maria, Severino da Maria do finado Zacarias. O nome Maria é tão comum quanto Severino, por isso foi acrescentado o nome do finado Zacarias. Não há nome de família para Maria, nem para Zacarias, e nem para Severino. Severino é único nome de batismo. O sobrenome de Severino refere a Maria do Zacarias. Zacarias, porém, pode ser confundido com um senhor da sesmaria, que se chamava Zacarias. Então, o nome cresceu ainda mais: lá da serra da Costela, limites da Paraíba.

Como então dizer quem fala
Ora a Vossa Senhorias?
Vejamos: é o Severino
da Maria do Zacarias,
lá da serra da Costela,
limites da Paraíba.

A fala do retirante chama a atenção para a insuficiência de sua explicação. Por mais que procure, não lhe é possível se individualizar com o nome Severino, porque esse nome é coletivo, espelha a história de muitos.

Mas isso ainda diz pouco:
se ao menos mais cinco havia
com o nome de Severino
filhos de tantas Marias
mulheres de outros tantos,
já finados, Zacarias,
vivendo na mesma serra
magra e ossuda em que eu vivia.
Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas,
e iguais também porque o sangue
que usamos tem pouca tinta.

Essa passagem inclui mais um elemento da identificação. Apresenta-se a personagem coletiva: *E se somos Severinos / iguais em tudo na vida*. Em seguida, ocorre a descrição física da personagem coletiva. Inicialmente, o retirante se identifica primeiro com o nome Severino, que é ampliado para



A identidade na vida corresponde à forma de existência social e física desses homens; e a morte corresponde ao modo desta vida. Fundem-se vida e morte no adjetivo severina, derivado do nome Severino. Severino preenche-se de conteúdo espacial, físico e social.

Severino, o da Maria do finado Zacarias; depois, com a topografia da Costela, limites da Paraíba; finalmente, no trecho acima, transforma o Severino em muitos Severinos.

O retirante que iniciará a caminhada representa uma personagem coletiva. A descrição física concretiza a imagem geral dos Severinos: cabeça grande, ventre crescido, pernas finas e sangue de pouca tinta. Pinta a figura severina com traços sintéticos. O nome Severino é pluralizado, e é representação da imagem física descrita por cabeça, ventre, pernas e sangue. O nome Severino coletiviza a igualdade social negativa. O próximo passo da composição será a adjetivação do nome Severino (morte severina).

E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).

A coletivização, nessa passagem, não diz respeito ao modo de vida, mas à identidade na morte. Tal vida, tal morte. A identidade na vida corresponde à forma de existência social e física desses homens; e a morte corresponde ao modo desta vida. Fundem-se vida e morte no adjetivo severina, derivado do nome Severino. Severino preenche-se de conteúdo espacial, físico e social.

Somos muitos Severinos
iguais em tudo e na sina:
a de abrandar estas pedras
suando-se muito em cima,
a de tentar despertar
terra sempre mais extinta,
a de querer arrancar
algum roçado da cinza.
Mas, para que me conheçam
melhor Vossas Senhorias
e melhor possam seguir
a história de minha vida,
passo a ser o Severino
que em vossa presença emigra.

Retoma a imagem da vida por meio do que esses homens fazem, o trabalho na terra adversa à vida. O esgota-

A técnica da dramaticidade poética consiste em entrelaçar os extremos da vida e da morte. A composição encadeia os conceitos extremados e os marca pelas semelhanças sonoras, usando as assonâncias (severinal trinta/vinte/dia/sinal/cima/ extinta/cinza).

mento físico antecipa o fim da existência. A vida abreviada traz intrinsecamente a morte prematura. O texto relata e descreve que se morre por velhice antes dos trinta e se morre de emboscada antes dos vinte, ou então todos os dias se morre um pouco de fome.

A técnica da dramaticidade poética consiste em entrelaçar os extremos da vida e da morte. A composição encadeia os conceitos extremados e os marca pelas semelhanças sonoras, usando as assonâncias (severina/trinta/vinte/dia/sinal/cima/ extinta/cinza). A carga dramática vai se adensando com o raciocínio lógico, que expõe a identidade e seus contrários, sem que a linguagem poética perca a condensação. Verificamos esse procedimento em toda a obra de João Cabral, mas em *Morte e Vida Severina* ele se ressalta, devido à natureza teatral do texto.

Nos últimos versos da apresentação de Severino, é mantida a forma de interlocução com o possível leitor ou espectador (“Mas, para que me conheçam / melhor Vossa Senhorias”), indicando que, a partir de então, a história de uma vida será demonstrada com a emigração. João Cabral compõe o auto de uma forma que não permite o sentimentalismo, potenciando a emoção trágica.

Na primeira seqüência da ação, o emigrante depara-se



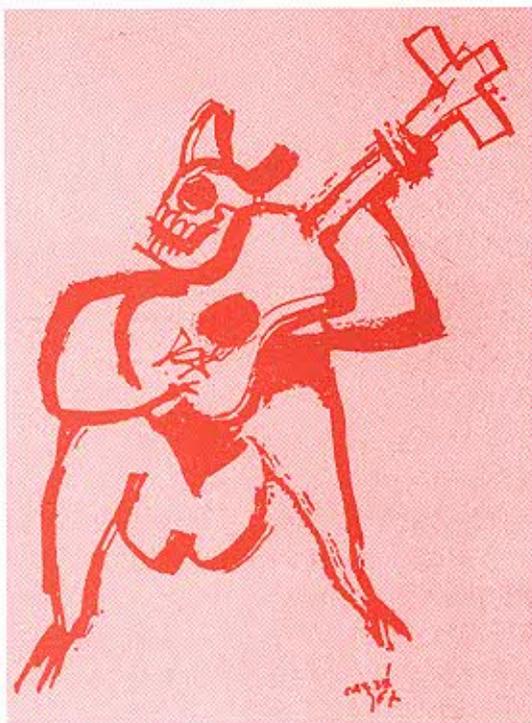
Ilustração da peça *Morte e vida severina*
Fonte: Arquivo Forandubas

com dois homens carregando um defunto na rede. Estabelece-se um diálogo parecido com uma ladainha, na forma de pergunta e resposta. A cena indica que a emigração de Severino da Maria do Zacarias da Costela dos limites da Paraíba irá expor, em cada espaço e momento do trajeto, a sina dos Severinos, que é morte e vida (da morte ao nascimento).

— *A quem estais carregando,
irmãos das almas,
embrulhado nessa rede?
dizei que eu saiba.*
— *A um defunto de nada,
irmão das almas,
que há muitas horas viaja
à sua morada.*
— *E sabeis quem era ele,
irmãos das almas,
sabeis como ele se chama
ou se chamava?*
— *Severino Lavrador,
irmão das almas,
Severino Lavrador,
mas já não lavra.*

As perguntas e respostas, compostas de quatro versos cada uma, com um refrão interno (*irmãos das almas*), que

Ilustração da peça Morte e vida severina
Fonte: Arquivo Porandubas



O poeta utiliza o projétil bala para fazer uma composição sonoro-visual. Transforma a bala em ave. Personifica-a como pássara. Do processo de progredir o raciocínio por meio de imagens, cria-se a figura da ave-bala, que mata diferentemente da faca.

marcam o ritmo, configuram a situação em que Severino assiste ao seu próprio enterro. O nome Severino ganha o sobrenome Lavrador. Permanece apenas a identidade, porque já não lavra.

Nas quadras seguintes, os carregadores do defunto revelam a forma da morte, morte não morrida, mas morte matada, em emboscada. Antes dessa fala, os carregadores respondem ao Severino emigrante que o Severino Lavrador vinha da Caatinga mais seca, que já não mais lavra, onde não dá nem planta brava. Evidencia-se a preocupação rítmica e o uso de recursos poéticos da ligação entre som e sentido, neste caso para representar a adversidade da vida que leva à morte (lavra/brava/matada/emboscada).

— E de onde que o estais trazendo,
irmãos das almas,
onde foi que começou
vossa jornada?

— Onde a caatinga é mais seca,
irmão das almas,
onde uma terra que não dá
nem planta brava.

— E foi morrida essa morte,
irmãos das almas,
essa foi morte morrida

ou foi matada?
— Até que não foi morrida,
irmão das almas,
esta foi morte matada,
numa emboscada.

Lembremos que na apresentação há um momento em que Severino descreve como se morre. Morre-se por velhice antes dos trinta, antes dos vinte por uma emboscada, ou diariamente de fome. A vida severina está cercada por todos os lados pela morte. Nesse segmento, enfoca a morte matada, aquela que se morre antes dos vinte, em virtude da expansão do latifúndio.

No trecho seguinte, o retirante quer saber com que arma foi feita a emboscada. O poeta utiliza o projétil bala para fazer uma composição sonoro-visual. Transforma a bala em ave. Personifica-a como pássara. Do processo de progredir o raciocínio por meio de imagens, cria-se a figura da ave-bala, que mata diferentemente da faca. A bala é um instrumento que propicia a morte da qual não aparece o executor, ele é anônimo. A tocaia é uma ação de espera da vítima que, pega de surpresa, não tem como se defender.

É interessante a maneira como o poeta concebe a imagem da bala para representar a morte severina pelo poder

latifundiário, que não usaria a morte a facada. Essa forma de representação intensifica a dramaticidade do conflito social, materializado no enterro de Severino Lavrador. Entretanto, não se trata de um caso individual. Há um conflito mais geral, representado pela ave solta, que quer se expandir e que pode fazê-lo sem nenhuma responsabilidade pelos seus atos.

— E o que guardava a emboscada,
irmãos das almas
e com que foi que o mataram,
com faca ou bala?

— Este foi morto de bala,
irmão das almas,
mas garantido é de bala,
mais longe vara.

— E quem foi que o emboscou,
irmãos das almas,
quem contra ele soltou
essa ave-bala?

— Ali é difícil dizer,
irmão das almas,
sempre há uma bala voando
desocupada.

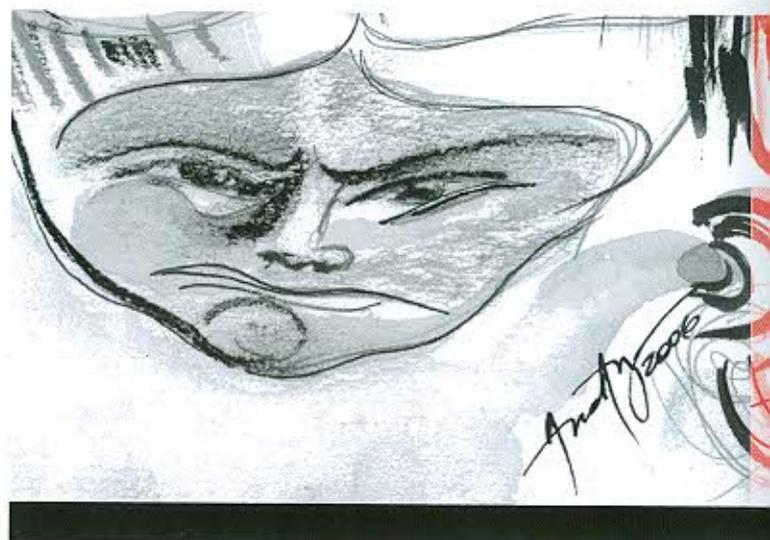
Esconde o agente da emboscada e o presentifica na forma *ave-bala*, ou ainda *pássara*. O emigrante quer então saber o que tinha feito o Severino Lavrador para merecer tal destino.

— E o que havia ele feito
irmãos das almas,
e o que havia ele feito
contra a tal pássara?

— Ter uns hectares de terra,
irmão das almas,
de pedra e areia lavada
que cultivava.

— Mas que roças que ele tinha,
irmãos das almas
que podia ele plantar
na pedra avara?

— Nos magros lábios de areia,
irmão das almas,
dos intervalos das pedras,
plantava palha.



— E era grande sua lavoura,
irmãos das almas,
lavoura de muitas covas,
tão cobiçada?

— Tinha somente dez quadras,
irmão das almas,
todas nos ombros da serra,
nenhuma várzea.

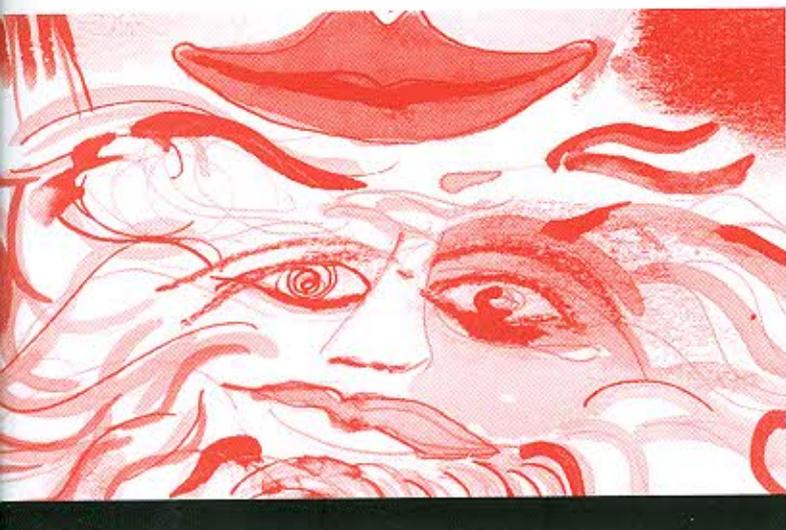
— Mas então por que o mataram,
irmãos das almas,
mas então por que o mataram
com espingarda?

— Queria mais espalhar-se,
irmão das almas,
queria voar mais livre
essa ave-bala.

— E agora o que passará,
irmãos das almas,
o que é que acontecerá
contra a espingarda?

— Mais campo tem para soltar,
irmão das almas,
tem mais onde fazer voar
as filhas-bala.

Nota-se que as perguntas e as respostas constituem-se em imagens e raciocínios por antagonismo. Em princípio, não há razão para se tirar a vida do lavrador, cujas terras são diminutas e hostis ao cultivo (*de pedra e areia lavada/ nos magros lábios de areia/ todas nos ombros da serra*). A ave-bala não apenas cobiça os magros lábios de areia, mas também



pretende remover os obstáculos que lhe impedem a liberdade de voar. O raciocínio chega a uma imagem-síntese do latifúndio, metaforizado no composto ave-bala. Eis a síntese: *queria mais espalhar-se, / irmão das almas, / queria voar mais livre / essa ave-bala*). Do composto ave-bala, deriva *as filhas-bala*. Multiplicam-se as terras latifundiárias, multiplicando-se as mortes de Severinos Lavradores.

— E onde o levais a enterrar,
irmãos das almas,
com a semente do chumbo
que tem guardada?

— Ao cemitério de Torres,
irmão das almas,
que hoje se diz Toritama,
de madrugada.

— E poderei ajudar,
irmãos das almas?
vou passar por Toritama,
é minha estrada.

— Bem que poderá ajudar,
irmão das almas,
é irmão das almas quem ouve
nossa chamada.

— E um de nós pode voltar,
irmão das almas,
pode voltar daqui mesmo
para sua casa.

— Vou eu que a viagem é longa,
irmãos das almas,
é muito longa a viagem

e a serra é alta.

— Mais sorte tem o defunto
irmãos das almas,
pois já não fará na volta
a caminhada.

— Toritama não cai longe,
irmão das almas,
seremos no campo santo
de madrugada.

— Partamos enquanto é noite
irmão das almas,
que é o melhor lençol dos mortos
noite fechada.

Essa seqüência finaliza o diálogo do retirante com os carregadores de Severino Lavrador. A cena é constituída por unidades que se modificam de acordo com o novo sentido da pergunta. Vejamos: 1) *a quem estais carregando?* 2) *de onde que o estais trazendo?* 3) *e foi morrida essa morte?* 4) *e quem foi que o emboscou?* 5) *e o que havia ele feito?* 6) *era grande sua lavoura?* 7) *e agora o que passará?* 8) *e onde o levais a enterrar?* 9) *e poderei ajudar?* 10) *partamos enquanto é noite* (fecha a cena com a unidade composta de uma quadra).

A seqüência final é constituída por três unidades, cenciadas pelas palavras finais de cada quadra, por aproximação sonora (*guardada/madrugada/estrada/chamada/caminhada/madrugada/fechada*). Destoam apenas *casa e alta*.

A primeira quadra da seqüência projeta a imagem "semente do chumbo". O chumbo é plantado no corpo de Severino Lavrador; a semente é o meio de existência desse homem. Em vez de ele semear a semente na terra, seu corpo é semeado com semente de chumbo. São construções sensíveis, frutos da observação, do conhecimento, da imaginação e da técnica construtivista.

João Cabral, em uma de suas entrevistas, refere-se ao uso do humor negro. De fato, é aplicado de maneira sutil na fala: *"mais sorte tem o defunto, / irmãos das almas, / pois já não fará na volta / a caminhada"* (1).

Severino continua a caminhada seguindo o curso do rio Capibaribe, um guia seguro para alcançar seu destino. A personagem faz um monólogo. O caminho será percorrido como se percorresse as contas de um rosário e proferisse uma ladainha. João Cabral se vale do paralelismo

sintático-semântico para dar visibilidade à penosa caminhada do retirante. Eis a construção:

Sei que há muitas vilas grandes,
cidades que elas são ditas;
sei que há simples arruados,
sei que há vilas pequeninas,
todas formando um rosário
cujas contas fossem vilas,
todas formando um rosário
de que a estrada fosse a linha.
Devo rezar tal rosário
até o mar onde termina,
saltando de conta em conta,
passando de vila em vila.

O guia mais seguro não é tão seguro assim. A seca castiga o rio e interrompe seu curso. Severino retirante descobre que o rio Capibaribe não está livre do que acontece com os rios de onde ele vem. João Cabral formula em voz alta o pensamento do retirante com a forte imagem das pernas que deixam de andar. A natureza castigada pela seca – terra, plantas, animais e rio – é vista tragicamente, espelho da condição severina do sertanejo.

Mas como seguí-lo agora
que interrompeu a descida?
Vejo que o Capibaribe,
como os rios lá de cima,
é tão pobre que nem sempre
pode cumprir sua sina
e no verão também corta,
com pernas que não caminham.

O retirante chega a uma casa onde é velado um morto. É atraído por uma novena, uma excelência para mais um finado Severino. A cantoria é para afastar os demônios que procuram saber o que o defunto leva consigo. A excelência recomenda:

-Dize que levas somente
coisas de não:
fome, sede, privação
-Dize que coisas de não,
ocas, leves:
como o caixão, que ainda deves.

Representa pela cantoria a morte pela fome. O que carrega o defunto é o *não*. Resolve, mesmo assim, fazer uma parada para descansar e encontrar o que fazer. Retoma o monólogo, avaliando a caminhada. Dúvidas assaltam-lhe o espírito. Retirava-se no sentido da vida e deparava-se constantemente com a morte. Enquanto isso, todos os vivos tinham a vida severina. A dele era ainda mais severina, porque era a de um retirante. Ironicamente, via seu destino trágico em cada cena antitética à vida. Mas já não tinha como voltar, o caminho tinha de ser seguido. Precisava apenas descansar e arrumar algum trabalho. O monólogo é constituído por versos de sete sílabas e com rica rima assonante (*ativafestival/vidaseverinal/defendida/severinal/retiral/podia/Capibaribellinhal/invernial/rotinal/podial/fadiga/descidal/vidal/consumida/descidal/viva/rica/vida/notícia*). Vejamos este trecho:

-Desde que estou retirando
só a morte vejo ativa,
só a morte deparei
e às vezes até festiva;
só morte tem encontrado
quem pensava encontrar vida,
e o pouco que não foi morte
foi de vida severina
(aquela vida que é menos
vivida que defendida,
e é ainda mais severina
para o homem que retira).

Decidido, o retirante pedirá trabalho a uma mulher que está na janela. O diálogo é composto por duas partes. Na primeira, a mulher pergunta várias vezes o que o retirante sabia fazer. Nenhuma resposta servia, porque todas elas eram de um lavrador. Essa parte tem fim quando a mulher pergunta se o retirante sabia rezar, cantar excelências, encomendar defuntos. Obteve uma resposta negativa.

-Deseja mesmo saber
o que eu fazia por lá?
comer quando havia o quê
e, havendo ou não, trabalhar.
-Essa vida por aqui
é coisa familiar;
mas diga-me retirante,
sabe benditos rezar?

Ilustração da peça Morte e vida severina
Fonte: Arquivo Porandubas



sabe cantar excelências,
defuntos encomendar?
sabe tirar ladainhas,
sabe mortos enterrar?
- Já velei muitos defuntos,
na serra é coisa vulgar;
mas nunca aprendi as rezas,
sei somente acompanhar.
- Pois se o compadre soubesse
rezar ou mesmo cantar,
trabalhávamos a meias,
que a freguesia bem dá.

Na segunda parte, quem faz a pergunta é o retirante. Da mesma forma que a anterior, uma pergunta se desdobra em outra, que termina com a resposta final de que viver da morte é a melhor profissão do lugar. O poeta toma os atributos do trabalho na terra e os transfere para a morte.

Só os roçados da morte
compensam aqui cultivar,
e cultivá-los é fácil:
simples questão de plantar;
não se precisa de limpa,
de adubar nem de regar;
as estiagens e as pragas
fazem-nos mais prosperar;
e dão lucro imediato;

nem é preciso esperar
pela colheita: recebe-se
na hora mesma de semear.

Na próxima cena, o retirante se encontra na Zona da Mata - lugar fértil. Tinha no imaginário um paraíso, que conhecia por ter ouvido. O contado era comprovado pelos seus olhos. Toma-lhe a esperança de uma nova vida. Um homem provado nas terras mais daninhas não teria o que temer. O monólogo otimista dá lugar à dúvida. Seus olhos avistam a cana, o bueiro da usina e o bangüê em ruína. Não avistam os trabalhadores, que o retirante supõe estar de folga. Forma uma falsa idéia, nascida da terra feminina e de sua própria esperança.

Decerto a gente daqui
jamais envelhece aos trinta
nem sabe da morte em vida,
vida e morte, severina;
e aquele cemitério ali,
branco na verde colina,
decerto pouco funciona
e poucas covas aninha.

A ilusão logo se desfaz com a chegada do enterro de um trabalhador de eito. A cena é construída pelo diálogo dos amigos do morto, ao qual o retirante se limita a ouvir. É desse diálogo que Chico Buarque de Holanda musicou a passagem inicial.

- Essa cova em que estás,
com palmos medida,
é a conta menor
que tiraste em vida.
- É de bom tamanho,
nem largo nem fundo,
é a parte que te cabe
deste latifúndio.

A Zona da Mata era verde e fértil, mas o operário agrário (trabalhador de eito) assemelha-se ao sertanejo retirante. Severino viu o outro lado do paraíso, sobre o qual não lhe haviam contado. O poeta faz a metáfora dos canaviais como sendo o mar, representação da economia canvieira e de sua

forma latifundiária. Enfatiza, pela repetição, a palavra *sina*, agora atribuída a Severino, que passa pela dolorosa experiência do retirante. Essa palavra vem marcando o texto. O retirante procura uma saída fugindo do meio que o oprime. A existência exige-lhe que procure a saída. Porém, a cada cena, a saída se afasta do retirante, que aparece preso à sina severina.

Dirige-se para Recife. Lá, sentado ao pé de um muro, ouve a conversa de dois coveiros. Nessa cena, o poeta descreve, por meio do mesmo processo de imagem-raciocínio, as classes sociais. Os cemitérios distinguem-se pelo enterro dos ricos e dos pobres. João Cabral atribui ao lugar para onde vão os ricos a imagem do porto de mar e do transatlântico; para os pobres, estação de trem ou parada de ônibus. É raro o enterro do rico, mas quando é feito, vem carregado de cenografia. O cemitério dos barões é como os portos onde, de vez em quando, atraca um transatlântico. O cemitério dos pobres é como uma estação de trem ou de ônibus. A representação metafórica da morte diferenciada por classe opõe a morte coletiva à morte individual.

João Cabral faz a montagem da classe social burguesa utilizando-se ostensivamente da relação paradigmática. Essa classe, em seus estamentos, é moldurada por palavras sonoramente motivadas, semantizadas. (*usineiros/banqueiros/bangueseiros/industriais/patronais*).

Os cemitérios de luxo constituem bairros endereçados a esses estamentos da classe burguesa. Como nas cidades, o arrabalde e o subúrbio servem a pobres vários. O indigente é o Severino que vem do sertão. Esse não tem onde se enterrar.

Chamam atenção aspectos da conversa dos dois coveiros, que João Cabral utiliza para manejar o cinismo como instrumento da crítica. Comentam sobre a inutilidade dos retirantes tentarem sair da miséria, vindo do Sertão para Recife. Só trariam para o lugar a sua desgraça. O melhor seria colocarem fim em suas vidas. Evidencia a contradição entre a condição social do coveiro e a sua consciência social – sua fala é a fala da classe dominante:

- Na verdade, seria mais rápido
e também muito mais barato
que os sacudissem de qualquer ponte
dentro do rio e da morte.
- O rio daria mortalha

e até um macio caixão de água;
e também o acompanhamento
que levaria com passo lento
o defunto ao enterro final
a ser feito no mar de sal.

Ao mesmo tempo que comparece o humor negro, também a ironia tem lugar. A imagem coletiva da morte e a imagem individual da morte (burguesa) são trabalhadas vigorosamente pelo poeta, crivadas pelo humor negro, pela ironia e mesmo pela paródia, referindo-se ao rico. São recursos que servem à poética crítica.

Modifica-se a cena; o retirante retoma o monólogo e faz uma avaliação de sua procura por um outro lugar para viver. Deseja a morte. Pensa em se jogar no rio Capibaribe. Lembra-se do caixão macio de lama descrito pelo coveiro. O desespero é representado na forma do humor negro.

E chegando, aprendo que
nessa viagem que eu fazia,
sem saber desde o Sertão
meu próprio enterro eu seguia.
Só que devo ter chegado
adiantado de uns dias;
o enterro espera na porta:
o morto ainda está com vida.

Pela primeira vez no Auto, o retirante não procura ou se depara com algo. Um morador dos mocambos aproxima-se dele. Quem inicia o diálogo, no entanto, é o retirante. Por meio de perguntas, expressa-lhe o desejo da morte. O morador, mestre carpina, faz o papel da vida. Representa-se nesta cena o diálogo entre a morte e a vida. A última fala da cena é de Severino retirante. Prevalece a morte. Nesse momento, esgota-se o enredo da morte e começa o da vida. Na verdade, trata-se do epílogo, do desenredo.

- Seu José, mestre carpina,
que diferença faria
se em vez de continuar
tomasse a melhor saída;
a de saltar, numa noite,
fora da ponte da vida?



No momento em que a pergunta final dizia que a morte vencia, um fato ocorre, anuncia-se o nascimento do filho de José, o mestre carpina. A construção poética é feita por meio de um paralelismo opositivo.

Saltou para dentro da vida
ao dar seu primeiro grito;
e estais aí conversando;
pois sabeis que ele é nascido.

Duas ciganas fazem louvor ao nascimento. A nova vida traz esperança. Chegam visitantes levando presentes. São presentes humildes, para o humilde recém-nascido. As duas ciganas fazem a previsão da vida do menino. Irá aprender com a natureza. Aprenderá a obter o necessário para a vida. A segunda cigana completa a previsão: tornar-se-á um operário de fábrica. É a vez dos vizinhos. Falam sobre a formosura. A descrição negativa da criança magra e pálida não lhe tira a marca humana. A formosura e a beleza estão na vida que respira e inspira. João Cabral elabora cuidadosamente a antítese favorável à vida.

- E belo porque com o novo
todo o velho contagia.
-Belo porque corrompe
com sangue novo a anemia.
- Infeciona a miséria
com vida nova e sadia.
-Com oásis, o deserto,
com ventos, a calmaria.

Na cena final, mestre carpina toma a palavra e se dirige ao retirante. Mostra-lhe que não pôde dissuadi-lo com palavras de seu desejo de pôr fim à vida. Foi a própria vida

que, com um exemplo prático, mostrou-lhe o melhor caminho. João Cabral encerra o Auto de Natal Pernambucano com uma seqüência de versos belíssimos. E dispõe seqüencialmente os verbos *desfiar/fabricar/brotar/explodir* compondo o movimento da nova vida severina.

E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando é uma explosão
como a de há pouco, franzina;
mesmo quando é explosão
de uma vida severina.

O comentário de Marly de Oliveira, transcrito logo no início deste trabalho, apesar de sintético, mostra a riqueza de fontes que inspiraram e guiaram o cérebro e a mão de João Cabral de Melo Neto a compor uma obra cara à poética crítica. 

(1). João Cabral diz, em uma entrevista, que procurou usar o humor negro (humor trágico) nesta composição. Explica que ouviu a seguinte história na guerra espanhola: os franquistas levavam um prisioneiro para ser executado em uma região montanhosa muito fria. O prisioneiro fala para um dos soldados: "Aqui está muito frio!" Então, o soldado responde: - "Ainda bem que você não vai ter de voltar". Essa história o influenciou quando, em certas passagens de *Morte e vida severina*, podia usar o humor negro.

*Sobre o texto: O presente estudo sobre *Morte e vida severina* resultou de uma palestra proferida no Teatro da Universidade Católica (TUCA), em comemoração aos quarenta anos de estréia de sua montagem nesse mesmo teatro.

Nota



BRECHT E A NARRATIVA NO TEATRO. (OU ONDE ESTÁ A ARTE?)

Silvia Anspach

Profa. do Departamento de Inglês da PUC-SP

A estética teatral brechtiana apresenta explicitamente uma função político-ideológico-social. Muitas das peças de Brecht apresentam, em decorrência desta função, um caráter didático, pelo qual o espectador é encarado como alvo de uma atividade doutrinária, que o conduz a abandonar sua condição de sujeito, para assumir uma missão que o transforma em objeto de forças sociais. O valor artístico do teatro, segundo a teoria e a prática teatral brechtiana, não pode surgir como dado que se esgota em si mesmo. A idéia da arte pela arte seria abominável ao grande dramaturgo e ensaísta, pois para ele, acima de qualquer empresa humana, deve reinar a tarefa da transformação política.

O presente artigo discutirá o papel desempenhado pela função narrativa na estética brechtiana, relacionando-a a algumas outras estéticas à guisa de amplificação, tendo em vista a função prioritariamente política que marca tal estética. Indagar-se-á, então, sobre o lugar da arte numa criação que se subordina a uma tarefa que lhe é extrínseca.

AÇÃO DRAMÁTICA E NARRAÇÃO; TEATRO E CINEMA

O teatro pode, à primeira vista, ser apreendido e compreendido como domínio por excelência da "ação". Seguindo esta linha de raciocínio, sua dinâmica pode ser melhor percebida por contraste relativamente a formas vistas como eminentemente narrativas, tais como o cinema. No filme, a câmera, com seu foco seletivo particular, ora recai sobre um objeto, ora sobre outro, enquadrando-o e traduzindo o real por meio de uma narrativa vinculada a uma dada ótica.

A tradução da dicotomia entre teatro e cinema como ação *versus* narração traz consigo conseqüências que recaem sobre o receptor das mensagens de cada uma dessas esferas comunicativas: A partir da primeira – a teatral –, o público se faz testemunha de algo a que assiste e que parece ser tangível e real, afigurando-se como fato presente¹. Na segunda – a cinematográfica –, a platéia é separada da "realidade" que observa: A tela, magicamente, conduz o espectador a uma dimensão espaço-temporal que o afasta de sua vivência própria. A ação **presentifica** o referente. A narração e a tela o **evocam**. A platéia, diante do "fato" cinematográfico, tende a dizer: "Isto era". Aqui, a nudez da atriz, por exemplo, é fictícia, fotográfica, referencialmente distante. Na ação dramático-teatral, a materialidade de um corpo nu choca como real demais: Ela é.

A noção do teatro como ação presente, em oposição ao domínio cinematográfico narrativo passado, é reforçada pela visão aristotélica, cuja influência se fez sentir e prevaleceu por muitos anos, persistindo ainda hoje em alguns setores da criação dramática. A tragédia, focalizada por Aristóteles, seria *mimesis*, imitação, a qual teria por foco e alvo precisamente a ação atual. A percepção do cinema como narrativa seria também calcada numa perspectiva que desprezaria sua configuração primordial e prioritária como "montagem" – configuração já evidenciada por Eisenstein (1977). Concordando com a importância central desta configuração na linguagem cinematográfica, Roman Jakobson (1970, pp. 158-160) ataca as abordagens que negligenciam a especificidade da montagem no filme, ou seja, aquelas que insistem na "evidente ten-



dência do tempo cinematográfico para a ‘linearidade’”. O teórico russo alerta para o fato de que foi eliminada a “imobilidade da câmera em relação ao objeto, introduzindo (...) a multiformidade dos planos”, o que implodiria a seqüencialidade da narrativa fílmica.

A definição do teatro (em contraste ao cinema) como esfera da representação mimética da ação presente de que o público é testemunha ocular, bem como o entendimento de sua linguagem como divergente da montagem, não passariam, provavelmente, do que Jakobson chamaria de “formulazinha” (1970, p. 156). Isto porque o cinema não é necessariamente narrativa, nem o teatro deve seguir obrigatoriamente os ditames aristotélicos que o delineiam como ação sucessiva², o que o afastaria da montagem fílmica.

O presente trabalho tem por foco o teatro, tendo em vista a necessidade de transcender a dicotomia entre ação e narração, drama e cine. Focalizar-se-á a estética brechtiana, segundo a qual a narrativa e a montagem se incorporam à tessitura de peças, determinando suas peculiaridades, tanto textuais quanto cênicas. Traçar-se-ão breves contrapontos entre a estética brechtiana e outras manifestações poético-teatrais contemporâneas, para, por contraste, mostrar mais vividamente algumas feições do teatro de Brecht, que incorpora a

narrativa e a montagem à sua própria textura. Focalizaremos a teoria brechtiana, que se delineia num rigoroso método teatral, ao invés de focalizar as peças criadas pelo bilhante dramaturgo. À guisa de exemplificação esclarecedora, discutir-se-á a possível dimensão narrativa do “coro” como recurso estrutural, enfocando tal uso em estéticas que apresentam interessantes contrapontos com o método brechtiano, tais como a grega clássica e, contemporaneamente, a de Nelson Rodrigues e a de O’Neill.

1. O MÉTODO BRECHTIANO E A NARRATIVA

A forma mais incisiva pela qual a narrativa passou a ser incorporada à definição mesma do fenômeno teatral é o método brechtiano. Neste método, a “epopéia substitui o drama” (DORT, 1977, p. 302), e o teatro, em vez de emergir como ação, se assume como “mediação” (Idem, p. 326), no centro da qual surge o espectador (Idem, pp. 295-6):

O espectador do teatro dramático diz: Sim, isto eu já senti, eu sou assim. Isto é natural. Isto vai ser sempre assim. O sofrimento deste homem me perturba porque, para ele, não há saída. Esta é a arte maior, tudo nela acontece porque é necessário. Choro com os que choram, rio com os que riem.

O espectador do teatro épico diz: Isto, eu não teria pensado assim. Não se deve fazer isso desta maneira. É espantoso, quase incrível. Isto não pode continuar. O sofrimento deste homem me perturba porque justamente para ela há uma saída. Esta é a arte maior, nada nela acontece porque é necessário. Rio dos que choram, os que riem me fazem chorar. (DORT, 1977, p. 295/296)

A mediação por parte do espectador se opera no sentido de expor o trânsito e as relações dialéticas “entre o homem, entre um homem e a História”. É possibilitada por “efeitos *épico*s” e de “*distanciamento*”, por meio dos quais se dá uma interessante aproximação entre o modo narrativo (evocatório, passado) de plasmar esteticamente o mundo e o acontecimento presente desencadeado no palco. “Através de uma série de aquisições técnicas”, o teatro passa a ter condições para integrar elementos narrativos. Tais aquisições permitem que “o palco principie a narrar” (BRECHT, 1978, pp. 46-7). São inúmeros os procedimentos que quebram a

Opondo-se diametralmente à estética Aristotélica, Brecht rompe com a empatia e introduz elementos de separação crítica que “desalienam” o espectador. O distanciamento surge aqui como centro de “uma atitude crítica”... plasmando-se em recursos tais como projeções, cartazes, descontinuidade entre cenas, montagem, truncamento entre formas de atuação de um mesmo ator, iluminação do palco por fontes visíveis, declamação, songs, e conversas explícitas entre o ator... e o público.

clássica empatia aristotélica (encorajando o *distanciamento* crítico do fruidor/espectador relativamente à cena a que assiste). Tais procedimentos transfiguram a esfera da ação dramática numa configuração épico-narrativa, a qual se desnuda abertamente como ordem ficcional e factícia. Trata-se de um teatro que se recusa a ser subserviente à tarefa de representação mimética, assumindo-se como teatro e coincidindo com uma operação de “reteatralização do [próprio] teatro” ou com uma “renascença das formas” (BORNHEIM, 1975, pp. 16-7) como formas, e não como ecos literais do fato.

Opondo-se diametralmente à estética Aristotélica, Brecht rompe com a empatia e introduz elementos de separação crítica que “desalienam” o espectador. O distanciamento surge aqui como centro de “uma atitude crítica” (DORT, 1977, p. 319), plasmando-se em recursos tais como projeções, cartazes, descontinuidade entre cenas, montagem, truncamento entre formas de atuação de um mesmo ator, iluminação do palco por fontes visíveis, declamação, *songs*, e conversas explícitas entre o ator (que abandona temporariamente seu personagem, dele se distanciando) e o público. Estes recursos visam a impedir a ligação emocional entre o público e o personagem; “deseroicizam” esse último, bem como dessacralizam a dimensão ficcional em que palco e pla-

téia se inserem. Desnadam o pano de fundo histórico-político-objetivo (épico) a que a realidade teatral se articula, em última análise. Rompendo com o presente empático e emocional da ação, o distanciamento narrativiza o épico, imprimindo “um *caráter histórico* aos acontecimentos apresentados” (BRECHT, 1978, p. 63).

A narração, em suas mais diversas formas (incluindo a projeção cinematográfica e, portanto, a estética fílmica, sem a ela se opor dicotomicamente), tanto as “já conhecidas” quanto as “ainda por serem inventadas” (Ibid., p. 129), arranca a ação dramática da condição aristotélica de reflexo mimético da ação de um indivíduo. Lançando-a à objetividade épica, lhe confere dimensões histórico-político-sociais.

2. O CORO COMO ELEMENTO ÉPICO-NARRATIVO: BRECHT X NELSON RODRIGUES E O'NEILL

Poder-se-ia afirmar que o coro grego já apresentava, dentre suas múltiplas funções, a de contextualizar objetivamente as peculiaridades individuais que a cena desvelava. Muitas vezes, na tragédia clássica, ele narra, de maneira evocativa, o que subjaz à ação presente e o que esta não demonstra; ou, inversamente, antecipa fatos que ainda estão



por acontecer. Em ambos os casos, a narrativa distanciaria. Inicialmente, porque assume que a ação não passa de invenção, facção estética e ficção; fato contado ou historiografia (e não história). Além do mais, quebra o suspense e a empatia, ao desnudar o final da estória ou parte dela. Assume, ainda, um tom didático, ao explicar o que a cena não demonstra, e quebra sua magia, ao tornar explícito aquilo que a ação sugere e oculta.

No entanto, o distanciamento brechtiano não se confunde com o grego, em que a empatia prevaleceria sobre a distância crítica (ARISTÓTELES, 1983). As antecipações e regressões narrativas do coro grego teriam o intuito de ativar o terror e a piedade, que desembocariam no alívio catártico³ ao final. Às diferenças de Brecht com relação a esse modo de pensar, acrescenta-se o fato de que, para o autor, o distanciamento não seria um recurso eventual, mas sim um “método rigoroso”, vinculado à ação político-transformadora que implicaria a Revolução e o enfrentamento aos “problemas da luta de classes”:

Se a humanidade permanece igual, não terá nenhuma [razão]. Portanto, ela deve se transformar. Sustento firmemente que todo o artista que conta com o reconhecimento futuro tem a íntima esperança de que serão alteradas as condições humanas e de que

ele, como artista, ajuda certamente a provocar tal alteração. [a tradução é minha] (BRECHT, GROSZ e PISCATOR, 1979, p.24/25)

(...) nossa única culpa foi a de não haver levado a sério isto que chamamos arte. (...) A Revolução que se avizinhava nos fez mais conscientes desse sistema. Já não existiam motivos para rir; havia problemas mais importantes que o problema da arte; e se a arte, todavia, podia ter um sentido, ela deveria encontrá-lo a partir desses problemas. Esses problemas lhe são conhecidos. São os problemas do futuro, a humanidade futura, os *problemas da luta de classes*. [a tradução é minha] (Ibid., 1979, p. 33)

Na contemporaneidade, há muitos exemplos de utilização do coro como entidade narrativa que ora se aproxima do método brechtiano, ora dele se afasta. Um deles é o empreendido por Nelson Rodrigues em *Anjo Negro*, em que dez senhoras negras explicam, contextualizam e historicizam a ação dramática, fornecendo narrativamente os nexos e pistas que tal ação omite:

SENHORA (*doce*) – Um menino tão forte e tão lindo!

SENHORA (*patética*) – De repente morreu!

SENHORA (*doce*) – Moreninho, moreninho!

SENHORA – Mulatinho disfarçado!

SENHORA (*polêmica*) – Preto!

SENHORA (*polêmica*) – Moreno!

SENHORA (*polêmica*) – Mulato!

(...)

SENHORA (*enamorada*) – Menino tão meigo, educado, triste!

SENHORA (*encantada*) – Sabia que ia morrer, chamou a morte!

SENHORA (*na sua dor*) – É o terceiro que morre. Aqui nenhum se cria!

SENHORA (*num lamento*) – Nenhum menino se cria!

SENHORA – Três já morreram. Com a mesma idade. Má vontade de Deus!

SENHORA – Dos anjos, má vontade dos anjos!

SENHORA – Ou é o ventre da mãe que não presta!

SENHORA (*acusadora*) – Mulher branca, de útero negro!

SENHORA (*num lamento*) – Deus gosta das crianças. Mata as criancinhas! Morrem tantos meninos!

(...)

SENHORA (*assustada*) – E se afogou num tanque tão raso!

SENHORA – Ninguém viu!

SENHORA – Ou quem sabe foi suicídio?

SENHORA (*gritando*) – Criança não se mata! Criança não se mata!

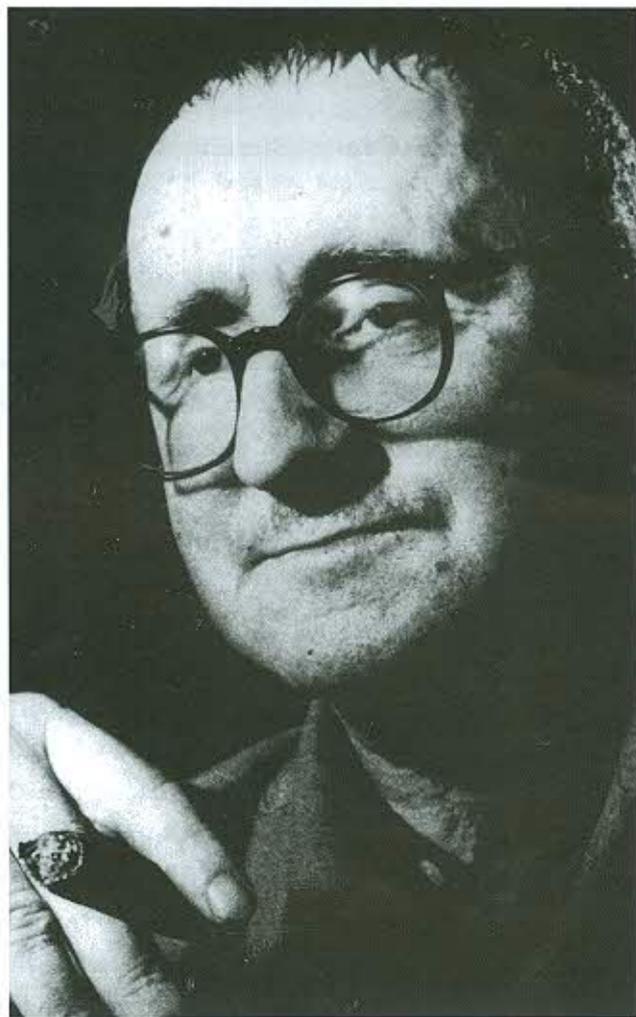
SENHORA – O preto desejou a branca!

(...) SENHORA – A branca também desejou o preto!
TODAS – Maldita seja a vida! Maldito seja o amor!
(RODRIGUES, 1981, pp. 125-6)

O coro rodriguiano, num plano superficial, ao evocar os antecedentes da ação, não apenas narra fatos, mas aponta referencialmente para a questão racial que opõe negros (ironicamente rotulados como “mulatinhos disfarçados”) a brancos. Nesse sentido, brechtianamente denuncia uma questão social mais ampla, de modo a comprometer a narrativa com o plano épico que, dialeticamente, se entrelaça à individualidade dos conflitos humanos apresentados em cena. A crítica clamaria por uma nova ordem social, igualitária, em que Deus e os anjos tivessem “boa vontade”. No entanto, as coreutas do universo de Nelson Rodrigues transcendem a ordem social datada e estabelecida e, quebrando com um modo narrativo linear e histórico, atingem o plano das verdades eternas – que se plasmam em axiomas (“Os anjos, má vontade dos anjos”; “Deus gosta das crianças. Mata as criancinhas”; “Criança não se mata!”), generalizações de caráter subjetivo e exclamações que apresentam um tom quase sagrado (“Maldita seja a vida! Maldito seja o amor!”), contraposto por um conteúdo de natureza profana. Além do mais, a fala rítmica, musical, cheia de imagens nas quais branco e preto se opõem e se unem como indissolúvel entidade poética, a um só tempo tensional e harmônica, implode os conteúdos referenciais e contextuais, levando-os a renascer como um universo cuja amplitude estética ultrapassa os domínios político-históricos. Tanto que Sábado Magaldi (1981) classifica algumas das peças de Nelson Rodrigues (entre elas *Anjo Negro*) como “peças míticas”⁴. Por estilhaçar palavras, gestos e toda a linguagem teatral em imagens universais e artísticas, o teatro do autor fluminense antagoniza-se ao de Brecht (apud BORNHEIM, 1975, pp.27-8), “que recusa a idéia de teatro como arte, não obstante certas ambigüidades que acompanham a sua evolução e a despeito das vacilantes tentativas de reconciliação com o estético no fim de sua vida”. Além do mais, os axiomas rodriguianos e suas famosas contradições⁵ conflitam com o método brechtiano, que tem por base e pressuposto “o cientifismo. De certa forma, toda a evolução do teatro de Brecht é uma forma de diálogo com a racionalidade” (BORNHEIM, 1987, p. 50). Nelson, inversamente, acolhe

o absurdo, o bombástico, o expressionista, o surreal e o escabroso em suas peças, contaminando-as com uma lógica onírica e estética na qual as formas não mais representam ou narram, mas simples e tautologicamente, são⁶.

Outro exemplo de recriação contemporânea do coro seria encontrada na peça *The hairy ape* (O’NEILL, 1985, p. 1549). Aqui, o “coro”⁷ por vezes contextualiza a ação, apontando para a ordem objetiva. Porém, ao invés de narrar linearmente fatos referentes a ela ou evocá-la, apresenta-a numa simultaneidade de planos, todos eles fragmentados. O discurso do coro nada tem de unificador. É feito de trapos e farrapos de sentenças que compõem uma tessitura dissonante. Tanto que Yank, o protagonista da peça, metalingüisticamente nomeia uma das seqüências apresentadas pelo “coro” como “ruído” (*noise*). Aqui, a voz do coro não comunica sobre, nem transforma a ordem épico-político-social. Seguindo uma visada francamente niilista, apreende esta ordem como desor-



dem, falta de sentido radical, incomunicabilidade, linguagem que bordeja e antecipa a do teatro do absurdo. Transcrevemos abaixo um trecho da longa fala do coro de “vozes” (*voices*) que abre a primeira cena da peça:

VOICES: Gif me trink dere, you!
'Ave a wet!
Salue!
Gesundheit!
Skoal!
Drunk as a lord, God stiffen you!
Here's how!
Pourin' it down his neck!
Ho, Froggy! Where the devil have you been?
La Touraine.
I hit him smash in yaw, py Gott!
Jenkins – the First – He's a rotten swine –
And the coppers nabbed him – and I run –
I like peer better. It don't pig head gif you.
A slut, I'm sayin'! She robbed me aslape –
To hell with 'em all!
You're a bloody liar!
(...)
YANK: (...) Choke off that noise! [os grifos são meus]

Para O'Neill, diferentemente de Brecht, não há o que transformar. Não há Revolução possível. Não há coletividade. O ser humano é como o personagem Yank – só, isolado, indivíduo expressionista que não veicula mensagens didáticas ou políticas a ninguém. Ele não grita, nem fala com ninguém. Ele emite um grito que se grita a si mesmo⁸. Num mundo que deixou de ter ordem, a linguagem perde sua função comunicativa. Sua fragmentação reflete a redução de qualquer unidade de significação possível a cacos e ruínas⁹.

Se, para Brecht, a narrativa traz à cena uma dimensão objetiva que dialeticamente interage com a individual, segundo O'Neill em *The hairy ape*, prevalece a individualidade pura, desarticulada de qualquer dinamismo dialético. Em suas peças, o trágico – compreendido por Bornheim (1975, pp. 69-92) precisamente como equilíbrio dialético entre subjetividade e objetividade – cede lugar à individualidade isolacionista, desgarrada do tecido social, que decreta a morte da grande tragédia, substituindo-a pelo desespero niilista.



3. NARRATIVA, FUNÇÃO PROTAGÔNICA, TEMPO E MONTAGEM

A narrativa unificadora apresentaria, na visão de A. Rosenfeld (1982, p. 15) uma “função protagônica”. Por meio dela, é revelada “uma realidade fotográfica”, que apreende uma ótica harmonizadora da realidade objetiva. Na função protagônica – seguida, por exemplo, ao início da criação de Augusto Boal (apud ROSENFELD, 1982, p. 13), em consonância com a estética de Brecht, “o desempenho é ‘épico’, isto é, narrativo”, e os atores “se agrupam em uma única perspectiva de narradores”. À função protagônica, opõe-se a “função Coringa” do Boal mais tardio, que retoma a velha empatia aristotélica (atacada pelos recursos narrativos brechtianos) e sublinhará a onisciência de cada personagem, contrapondo-se à tendência brechtiana de “marcar sempre dois horizontes de consciência, o amplo do autor/narrador e o restrito do personagem”. Diferentemente do Coringa de Boal, o ator brechtiano seria um “*historiador* (...) que conhece as personagens históricas só de fora”. Nesta medida, ele *evoca* um texto histórico do qual se distancia, conferindo-lhe uma **temporalidade passada**. “O principal objetivo deste efeito [épico] era dar um caráter histórico aos acontecimentos apresentados” (BRECHT, 1978, p. 63). Por outro lado, conclama o espectador à ação transformadora de seu **presente** históri-

co. Isto significa que o método brechtiano opõe-se diametralmente a qualquer noção de “intemporalidade e eternidade” – noção compatível com o “teatro burguês” que ataca:

O que o teatro burguês sempre realça nos seus temas é a intemporalidade que os caracteriza. Apresenta-nos uma descrição do homem subordinado por completo ao conceito do chamado ‘eterno humano’ (Idem, Ibid.).

À eternidade, deve responder a distância (passada, evocativa, crítica) e a ação presente (ativa, transformadora), ambas engajadas na – e não transcendentem à – História. No teatro de Brecht,

todos os acontecimentos relativos ao homem são examinados, *tudo* tem de ser encarado de um prisma social. Um teatro que seja novo necessita, entre outros, do efeito de distanciamento, para exercer crítica social e para apresentar um relato histórico das reformas efetuadas. (BRECHT, 1978, p. 66).

Finalmente, para Brecht, a **temporalidade linear** é rompida pelo distanciamento, uma vez que este se reflete sobre o ordenamento das cenas: Elas são articuladas por um processo de “**montagem**”, pelo qual nexos são removidos ou desprezados e a seqüencialidade se desfaz. A peça brechtiana, embora incorpore elementos narrativos, não o faz de maneira convencional, cronológica. Sua “construção” surge

em pedaços separados. Brecht rompe com o encadeamento inelutável do teatro clássico em que uma cena leva a outra, com sua irresistível progressão baseada na psicologia ou na exigência de um momento culminante em que possa realizar-se a catarse. Segundo seus próprios termos, Brecht substitui pela *montagem* o *crescendo* (Wachstum) do teatro tradicional. (DORT, 1977, p. 288)

A temporalidade aqui surge como composição, truncamento, onde novamente a mediação do espectador surge como imprescindível: É ele que, entre os cacos resultantes da decomposição de qualquer totalidade narrativa, “remontará” um todo que não se constrói a partir de uma “evolução fatal, irresistível”, mas como conjunto infinito de “possibilidades” (DORT, 1977, p. 289).

Ora, a temporalidade associada à montagem conduz nossa discussão de volta ao início, devolvendo o teatro à sua

...a temporalidade linear é rompida pelo distanciamento, uma vez que este se reflete sobre o ordenamento das cenas: Elas são articuladas por um processo de “montagem”, pelo qual nexos são removidos ou desprezados e a seqüencialidade se desfaz. A peça brechtiana, embora incorpore elementos narrativos, não o faz de maneira convencional, cronológica.

definição relativamente ao cinema. Se, no princípio e precipitadamente, o teatro parecia se opor à narrativa cinematográfica, agora o teatro não só surge como possibilidade de narrativa épica, mas também como montagem – mecanismo que deveria, numa visada segmental e taxonômica, demarcar a especificidade do cinema.

Chegamos ao final desta discussão, ao enfrentamento da necessidade de uma absoluta transcendência à dicotomia cinema-come-narrativa *versus* teatro-come-ação; e cinema-come-montagem *versus* teatro-come-desenvolvimento-linear, como quereriam Aristóteles ou Hegel.¹⁰

CONCLUSÃO: É A ARTE, ONDE FICA?

A dicotomia ação *versus* narração, associada à bipolaridade teatro *versus* cinema e a outras díades, tais como Presente *versus* Passado, linearidade *versus* montagem, são, com frequência, transcendidas no domínio estético. O teatro brechtiano é um dos exemplos de como a criação artística pode trabalhar de maneira dialética estes pólos dicotômicos. No entanto, como na obra de arte vige a imagem, domínio do isto que é aquilo (PAZ, 1976, p.41)¹¹, e não apenas de um isto que, dialeticamente se entrelaça a um aquilo, em outras propostas artísticas temos modos mais radicais de su-

peração de dicotomias. Nessas propostas (de que foram exemplo, nesta discussão, a de Nelson Rodrigues e a de O'Neill), a intemporalidade das formas é acolhida, e o tempo histórico deixa de aprisionar as realizações humanas. O engajamento aqui não surge mais como obrigatório. A arte não precisa necessariamente realizar uma tarefa a ela extrínseca. Isto que é aquilo, ela pode escolher a revolução como possibilidade, ao mesmo tempo alçando-se em direção ao eterno, trabalhando com realidades burguesas ou não, e buscando a multiplicidade irresolvida do poético.

A narração ora evoca, ora antecipa, ora atua sobre o presente com suas múltiplas possibilidades imagísticas, ora abre ao teatro um universo tecido de vários planos temporais simultâneos. Implode-se o *continuum* da História. É ultrapassado o profano, datado. Atinge-se, a partir dele e nele, o sentido trágico do tempo¹².

É o que acaba, ironicamente, a acontecer com a própria obra brechtiana. Embora a *intenção* de seu criador seja prioritariamente político-sócio-educativa, a *forma* resultante se libera do torniquete representado por aquilo que lhe foi previamente estabelecido como meta. Brecht não pôde evitar que a resultante de sua criação – sua obra – apresentasse

elementos formais de natureza poética. A montagem por ele utilizada tão habilmente, por exemplo, possibilitou-lhe um reembaralhamento espantoso das cenas, o qual delineou seu trabalho teatral como uma *obra aberta*, cujo potencial estético teimosamente se impõe ao fruidor. Semelhantemente, a descontinuidade entre seqüências e o distanciamento de diferentes aspectos de um mesmo personagem garantem estruturas surpreendentes e inusitadas, cuja força artística se imprime na forma, superando o que foi intencionado. Brilhantes figuras de linguagem e retórica, também, povoam todo o universo criador brechtiano. Muitos outros aspectos conferem a esse universo uma dimensão artística.

Sabemos que Brecht questionou-se timidamente sobre a função da arte. No entanto, o que provavelmente lhe escapou à percepção foi o fato de que suas próprias peças voltariam seu feitiço contra o feiticeiro, não apenas trazendo à tona uma mensagem política, mas também, marcantemente, delineando uma novidade estética que apela à inovação e convida não apenas à ação política, mas também à fruição desinteressada da forma. Que o grande dramaturgo nos perdoe por sustentar o que ele certamente teria entendido como uma heresia. 

Notas

¹ Mesmo que o fato se refira a um momento histórico anterior, futuro, fictício ou absurdo, ele aparece no palco com a fisicalidade de um fato atual.

² Para Aristóteles (1983, p. 30), a ação dramática é um todo ("whole") que se seqüencia, rigorosamente, de um começo para um meio, desembocando num fim:

"(...) tragedy is an imitation of an action which is complete and whole (...). 'Whole' is that which has beginning, middle, and end." ["A tragédia é uma imitação completa e total. 'Total' é aquilo que apresenta começo, meio e fim"] [a tradução é minha].

³ Aristóteles estabelece que o "terror" e a "piedade" são essenciais na ação dramática e que, por meio destas emoções, estabelece-se uma ligação empática com o espectador. A catástrofe final cede lugar a uma "catarse", pela qual a platéia tem uma purgação de suas emoções e reencontra equilíbrio e alívio. Ora, estas idéias repugnam a Brecht, que propõe um teatro em que não haja catarse, nem resolução final de conflitos. Ao invés do "fim" aristotélico, a realidade teatral deveria propor uma intensificação das situações paradoxais apresen-

tadas e uma irresolução. Assim sendo, o público não experimentaria qualquer condição de alívio, mas sim um desconforto tal que o convidaria a agir para transformar as contradições sociais que lhe são apresentadas em cena (e que correspondem às de sua própria realidade, a ser modificada). O fim da peça corresponderia, portanto, ao **início** da ação revolucionária requerida do público.

⁴ Foi exatamente sobre o substrato mítico das peças rodriguianas que se calcaram outros estudos, tais como, por exemplo, o de Amália Zeitel (1981 e 1984), Sílvia Anspach (1987, 1988), Marcos Valdir de Medeiros (1994), além da encenação dos espetáculos *Nelson Rodrigues o Eterno Retorno*, *Nelson 2 Rodrigues* e *Paraíso Zona Norte*, por Antunes Filho e o grupo de teatro Macunaíma.

⁵ Muitos estudos apontam para estas contradições. Um deles é o de VOGT e WALDMAN (1985): "(...) são múltiplos e não raro contraditórios os predicados que compõem a identidade e permite a identificação do escritor Nelson Rodrigues".

⁶ Como nos informa Fabri (apud CAMPOS, 1976, p. 21), "a essência da arte é a tautologia", pois as obras artísticas não

significam, mas são. Na arte, (...) é impossível distinguir entre a representação e o representado."

⁷ Apresento o termo "coro" entre aspas, pois, na verdade, não temos aqui um "coro" no sentido clássico, e sim um conjunto de vozes dissonantes.

⁸ O grito que se grita a si mesmo, acenando para uma total incomunicabilidade e manifestando um absoluto niilismo seria, segundo Bornheim (1975, pp. 66-7), um dos traços marcantes da estética expressionista, que encontraria sua forma exemplar no quadro *O Grito*, de Edvard Munch.

⁹ Para W. Benjamin (apud GAGNEBIN, 1982, pp. 47-50), a figura dos "cacos, ruínas, podridão" corresponde à figuração

alegórica (que se opõe ao símbolo, em sua representação unificadora e totalizante), reabilitada na contemporaneidade.

¹⁰ "As etapas do desenvolvimento de uma obra dramática resultam do próprio conceito de movimento. A este respeito, Aristóteles dizia já que um todo deve ter começo, meio e fim" (HEGEL, 1980, p. 291).

¹¹ A este respeito, ver também Anspach, 2000, pp. 71-8.

¹² A idéia de se "fazer saltar pelos ares o *continuum* da História" e recuperar o sentido trágico do tempo surge em Walter Benjamin (1986, 222-43).

ANSPACH, Sílvia. **Peter Shaffer e Nelson Rodrigues: A dupla face de um signo.** Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. Maria Lúcia SANTAELLA BRAGA (orientadora). PUC-SP, 1987.

_____. Concreção de arquétipos na obra de Peter Shaffer e Nelson Rodrigues: Signos e origem. In **Anais do I Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC)**. Porto Alegre, 1988.

_____. **Arte, cura, loucura. Uma trajetória rumo à psique individuada.** São Paulo, Annablume, 2000.

_____. **Aproximações e antagonismos entre o teatro shakespeariano e o método brechtiano.** Projeto de pesquisa-Doutor – CEPE – PUC-SP, 2002-2003.

ARISTÓTELES. **Poetics.** (ELSE, Gerald F. trad.). Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1983.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade.** São Paulo: Perspectiva, 1970.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In GAGNEBIN, Jeanne Marie (introdução e prefácio). **Walter Benjamin - Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

BIGSBY, Christopher W. E. **Contemporary English drama.** Londres: Edward Arnold, 1981.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BORNHEIM Gerd A. **O sentido e a máscara.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. Os pressupostos gerais da estética de Brecht. In BADER, Wolfgang (org). **Brecht no Brasil: Experiências e influências.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. **Diário de trabalho, vol. I (1938-1941).** HECHT, Werner (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____, GROSZ, George e PISCATOR, Erwin. **Arte y sociedad.** Buenos Aires: Caldén, 1979.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem: Ensaios de teoria e crítica literária.** São Paulo: Cultrix, 1976.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. In CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma: Lógica, poesia, linguagem.** São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin – Os cacos da história.** São Paulo, Brasiliense, 1986.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética: Poesia.** Lisboa: Guimarães, 1980.

JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1970.

MAGALDI, Sábato. Introdução. In Nelson Rodrigues: **Teatro completo, vol. 2: Peças Míticas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MEDEIROS, Marcos Valdir. **A poética antinaturalista de Antunes Filho.** Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. Sílvia ANSPACH (orientadora). PUC/SP, 1994.

O'NEILL, Eugene. The hairy ape. In Mc MICHAEL (org.). **Concise anthology of American literature.** N. Iorque: Macmillan e Londres: Collier, 1985.

PAZ, OCTAVIO. **Signos em rotação.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

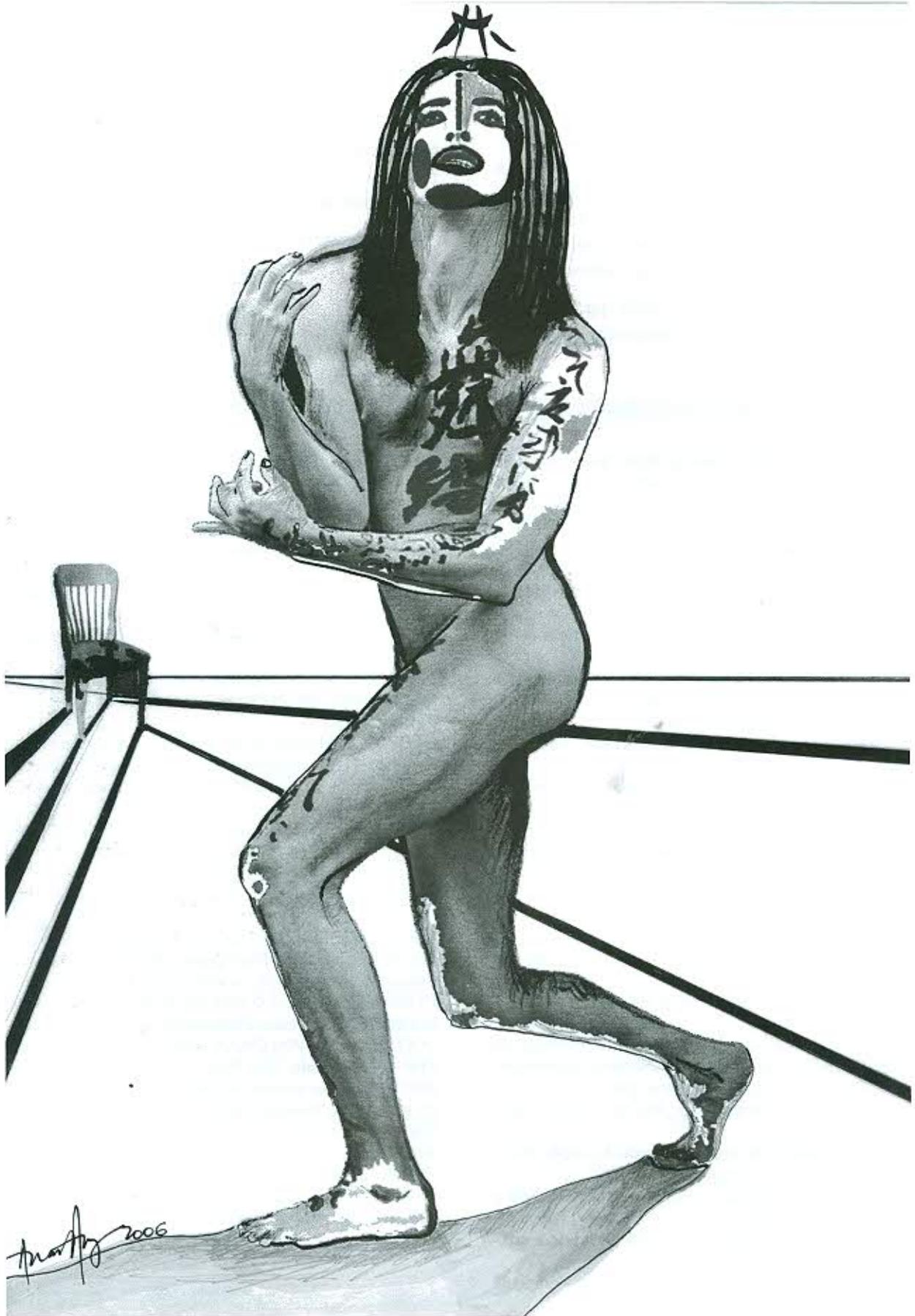
RODRIGUES, Nelson Falcão. Anjo Negro. In MAGALDI, Sábato (org.). **Nelson Rodrigues: Teatro Completo, vol. 2: Peças Míticas.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro.** São Paulo: Perspectiva, 1982.

VOGT, Carlos e WALDMAN, Berta. **Nelson Rodrigues – Flor de obsessão.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

ZEITEL, Amália. Nelson Rodrigues, autor vital. Programa do espetáculo **Nelson Rodrigues, o eterno retorno.** São Paulo: Grupo de teatro Macunaíma, 1981. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ZEITEL, Amália. Nelson Rodrigues, autor vital. Programa do espetáculo **Nelson 2 Rodrigues.** São Paulo: Centro de pesquisa teatral Sesc Vila Nova e Grupo de teatro Macunaíma, 1984.



O ATOR-PERFORMER E A CRÍTICA DO "CORPO COTIDIANO"

Cassiano Sydow Quilici

Prof. do Departamento de Linguagens do Corpo da PUC-SP

No teatro moderno e no contemporâneo, várias pedagogias do ator propõem a desconstrução do "corpo cotidiano" e a sua reconstrução artística como estratégia fundamental para se atingir uma certa eficácia comunicativa. O espectador seria afetado não só pela narrativa e pelos signos que ele "lê" em cena, mas também pelas "intensidades" geradas pelos estados corporais construídos pelos artistas. Assim como na dança, esse teatro pretende mobilizar o público também por canais sinestésicos e sensoriais, despertando novas formas de percepção e apreensão do mundo. Para tanto, o corpo em cena coloca em xeque os aspectos inerciais e passivos do nosso estar no mundo habitual.

Nesta perspectiva, o "corpo cotidiano" é entendido geralmente como um corpo automatizado, em que o agir está muitas vezes desligado do pensamento e da atenção. No dia-a-dia, estaríamos em geral dispersos ou "no piloto automático", desempenhando tarefas e cumprindo papéis de modo mecânico, comportando-nos como "maus atores". O corpo cotidiano careceria da energia e da vivacidade convocadas pelos processos artísticos. Nessa caracterização da experiência cotidiana, está subentendida a existência de um meio social em que vigoram certos modos de lidar com o corpo, os gestos, as ações e o pensamento. Entender o cotidiano como o lugar da automaticidade das ações e dos comportamentos é reconhecer uma espécie de "alienação" ou de cisão na subjetividade, a predominância de uma experiência que fragmenta corpo e mente. Em várias pedagogias contemporâneas do

ator há uma crítica, mesmo que implícita, aos modos de vida predominantes no *nosso* cotidiano¹.

Algumas proposições de treinamento opõem, a esse corpo mecanizado pelas rotinas, um "corpo em cena", "corpo em vida"², cuja característica principal seria uma certa "qualidade de presença". A "presença" do ator é anterior, num certo sentido, ao desempenho de um "papel" dentro de uma situação ficcional. Ela independe da ficção e pode existir sem ela. Mesmo antes de assumir uma personagem, o ator, pelo treinamento, trabalha com a conquista de uma consciência "não reflexiva" (*awereness*)³ dos estados de "corpo-mente", podendo assim atingir modos de percepção e de ação distintos do habitual (em que predominariam estados "desvitalizados", marcados pela cisão entre corpo e mente). A construção da "presença" cênica implicaria, portanto, a realização de treinamentos que ajudem o artista a superar os dualismos e a mecanicidade muitas vezes presentes na vida diária.

A discussão da "presença" tem também um importante lugar no debate sobre o teatro contemporâneo, que não opera necessariamente com certas convenções, como a existência de uma "fábula", enredo, personagens, situações ficcionais etc. Uma parte significativa das experiências teatrais recentes coloca em questão os limites da própria idéia do teatro como uma forma de "representação" do real, investindo na cena como um espaço em que se desenrola um "acontecimento", distinto do cotidiano, mas não ligado necessariamente

amente às formas tradicionais da ficção⁴. Nesse sentido, os processos de preparação do ator-performer serão repensados, ganhando relevância a questão da comunicação menos mediada pela idéia da “personagem”. O problema da “presença” torna-se assim um dos elementos importantes para a recriação dos métodos de treinamento e de formação do artista.

Entendo, no entanto, que o potencial crítico desse tipo de investigação tende a se esvaziar se o problema passa a ser encarado apenas de um ponto de vista técnico: a construção da “presença” do ator tendo em vista, principalmente, a sedução do olhar da platéia. Numa cultura fortemente marcada pelos processos de “espetacularização” (na mídia, na política, na religião, na vida pessoal), existe um forte risco de que as técnicas teatrais se diluam e se submetam aos imperativos desse tipo de linguagem. A reconstrução do corpo cotidiano no teatro seguirá certas direções em função da compreensão crítica dos modos de vida que predominam na sociedade contemporânea.

A EXPERIÊNCIA DA IMPERMANÊNCIA

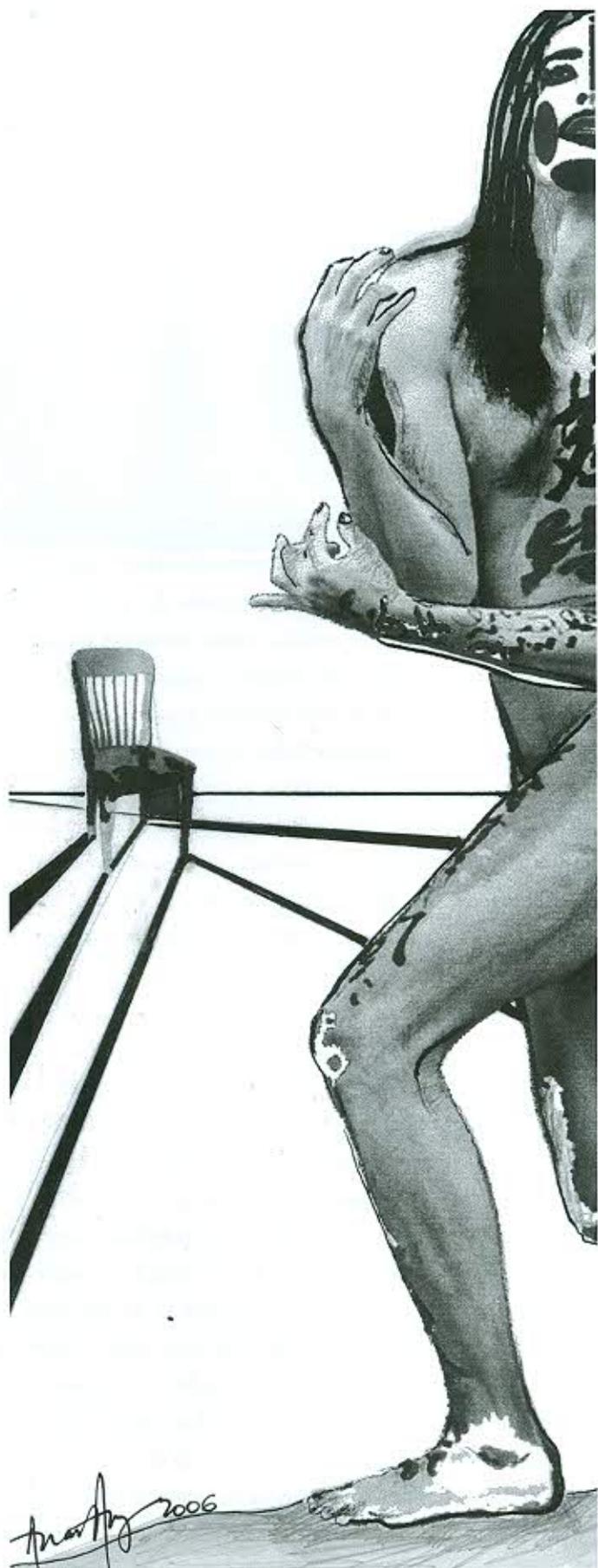
Para aprofundar esses temas, retomo algumas colocações que aparecem nos últimos escritos de Antonin Artaud, que definem o teatro como o lugar da gênese de um outro corpo para o homem:

O verdadeiro teatro sempre me pareceu o exercício de um ato perigoso e terrível, onde aliás a idéia de teatro e de espetáculo se elimina (...)

o ato de que eu falo visa a total transformação orgânica e física do corpo humano. (apud Virmaux, 1978: 321)

O teatro jamais foi feito para nos descrever o homem e o que ele faz, mas para nos constituir um ser de homem que possa nos permitir avançar no caminho, vivendo sem supurar e sem feder. (apud Virmaux, 1978: 320)

A urgência do teatro nasce de uma insatisfação profunda com o achatamento dos modos de vida do homem, no mundo atual. O “homem-carcaça” (A. Artaud) está enclausurado em certos estados corporais e a função maior do teatro, aquilo que lhe confere um sentido superior, consiste na recuperação dos meios de sua transformação. A questão da reconstrução do corpo cotidiano é colocada aqui num novo patamar. Não se trata de pensá-la apenas como uma



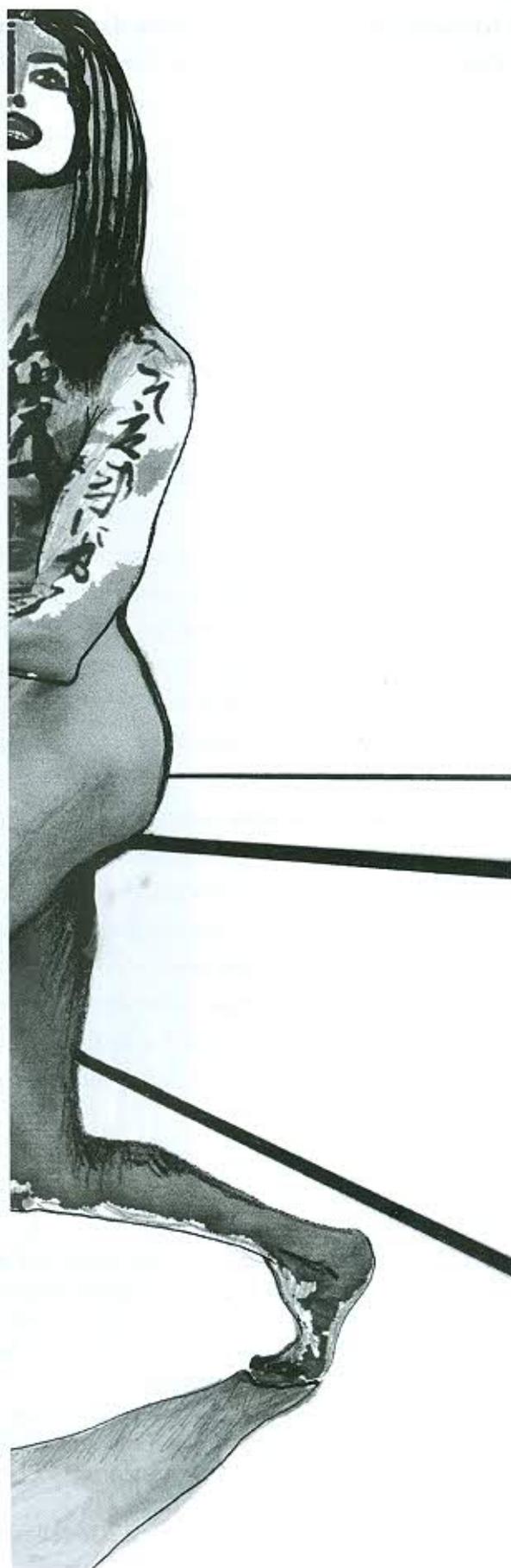
técnica de produção de um corpo para a cena, já que a própria idéia de espetáculo é também colocada em xeque. Trata-se de investir numa poética da reconstrução do homem, a partir da abertura para outras “possibilidades de ser”.

Para pensar essa poética, é pertinente tomar o corpo cotidiano na sua dimensão reativa. Ele se constituiria também a partir da recusa de experiências que ameaçam as representações ilusórias de sua própria estabilidade e identidade. Na sua positividade, o comportamento cotidiano é funcional e adaptativo, “dócil e produtivo” (Michel Foucault), o que torna possível seu claro engajamento nos organismos sociais. No entanto, a estabilidade dos hábitos e das representações cotidianas implicaria também um “recoo em relação a nossa própria obscuridade” (Maurice Blanchot). Aquilo que foge ao domínio das representações, que emerge nas lacunas e fissuras do simbólico, que flutua numa região de incertezas, tende a ser ignorado e esquecido.

A compreensão dessa negação e reatividade exige que abordemos o processo incessante de produção de representações, que opera num nível microscópico, na construção das próprias percepções. O contato constante do “corpo-mente” com estímulos variados faz originarem-se, simultaneamente, sensações e percepções, construídas e interpretadas segundo padrões habituais aprendidos e herdados. A experiência ganha forma e estabilidade nas representações elaboradas a partir da seleção de elementos recorrentes e regulares⁵. O corpo cotidiano se constitui no recorte e na ligação de seus fluxos, na canalização de seus apetites e energias.

Pode-se dizer que, sem tais mecanismos - que estão na base de nossos hábitos -, a vida cotidiana seria impossível. Ela exige um certo grau de constância, previsibilidade, convenção e regularidade. Porém, na raiz desse processo, encontra-se também um desejo de controle, de fixação e permanência, que tende a negar a singularidade do acontecimento. O fascínio da repetição e o desejo de apossar-se das experiências expressam também um ressentimento contra a impermanência de todos os fenômenos. O cotidiano torna-se assim o lugar de um esquecimento, um perder-se nas ocupações.

A arte pode aparecer justamente como espaço possível em que se sustenta uma abertura para o que não cai nas ma-



lhas da representação. Se “o ator é o poeta da ação” (Luis Otávio Burnier), essa abertura tem de ser construída no corpo. A desmontagem do corpo cotidiano significa, no limite, tornar acessível a experiência da “não-forma”. O corpo informe se mantém no fluxo contínuo de sensações, afetos e percepções que aparecem e se dissolvem incessantemente, sem querer agarrá-las ou rejeitá-las. A vivência desse fluxo exige o desprendimento progressivo do “diálogo interior” que compõe costumeiramente o nosso teatro mental. Georges Bataille, escrevendo sobre o que chama de “experiência interior”, afirma a necessidade de se sair da região das palavras, essa “multidão de formigas que não descansam”, para poder habitar os “movimentos interiores vagos, que não dependem de nenhum objeto nem de nenhuma intenção” (1992:22). Roland Barthes, de modo semelhante, refere-se a uma “idiosfera”, ou “um sistema de linguagem que fala na cabeça de cada um” (2003:190). Essa série de visões subjetivas é infinita, operando como uma espécie de “trabalho forçado da linguagem”. É o que chamei de produção incessante de representações. Ela pode produzir uma ilusão de consistência do sujeito, que preenche e fascina.

Desviar-se desse verdadeiro “sistema de forças”, que nos prende numa espécie de fantasmagoria, mobiliza, muitas vezes, ansiedades relativas à desintegração de nossa imagem e à morte. Artaud se refere à “angústia que está na base de toda verdadeira poesia”. O fazer poético exigiria a conquista da intimidade com os espaços informes, que podem conduzir à dissolução da própria representação do “sujeito”. “Escrevo para morrer, para dar a morte sua possibilidade es-

sencial” (Franz Kafka). Descobrir a “morte do sujeito” como experiência limite torna-se um processo intimamente ligado ao emergir da linguagem poética.

É dessa familiaridade paradoxal com o informe e com a impermanência, vivida no próprio corpo e nas relações, que poderá surgir uma nova qualidade de “ação” e de “presença”. A princípio, a experiência da “não-forma” é também uma “não-ação”. Ela exige o desapareço de qualquer noção de projeto, qualquer expectativa de resultados. A dificuldade reside justamente na suspensão dos objetivos, das relações de uso e da nossa usura (o “sujeito” se constrói a partir de seus “afazeres”). A rigor, nada menos espetacular e teatral. No entanto, do mergulho nessa ausência, nesse “não querer agarrar nem rejeitar”, brota uma singular disposição. A “presença” pauta-se então numa atitude desarmada, num corpo que não se defende dos fluxos que o atravessam, surgindo e desaparecendo incessantemente. A ação pode nascer sem negar essa dimensão obscura e ilimitada de onde ela mesma provém.

Para Hölderlin, o poeta expõe-se à força do indeterminado, sustentando essa abertura. Ao mesmo tempo, ele deverá ser o mediador, aquele capaz de moldar a forma que acolhe o puro fluir silencioso. Ao ator, cabe descobrir os modos de agir e estar junto às coisas a partir da intimidade com as dimensões profundas que se abrem, também, no seu próprio corpo.

“A experiência não pode ser comunicada se os laços de silêncio, de desaparecimento, de distância, não mudam aqueles que ela coloca em jogo.” (Bataille, 1992: 92) 

Notas

1 Não se pode dizer que o cotidiano tenha que ser necessariamente vivido como lugar de experiências “automatizadas”. É certo que, em algum nível, as “rotinas” têm um papel na organização cotidiana. Mas elas podem ser vividas de diferentes maneiras.

2 As expressões “corpo em vida”, “corpo em cena”, “corpo dilatado” são utilizadas pela antropologia teatral de Eugenio Barba para designar o corpo “extracotidiano” construído pelo ator.

3 Sobre o conceito de “consciência não reflexiva”

ver o capítulo “A Consciência do Corpo. A Zona” em Gil (2004).

4 A este respeito, afirma a artista brasileira Denise Stoklos: “O ator de ficção está mais longe da platéia, ele está engajado com o personagem, comprometido. O performer solo não tem nada que o retire da presença absoluta do seu corpo, sua voz e sua capacidade intelectual/intuitiva de organizar os dois juntos”.

5 Esse modelo encontra respaldo em teorias das ciências cognitivas que dialogam com o pensamento budista. A este respeito ver Varela (2003).

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola – A Arte Secreta do Ator. Campinas, Ed. Unicamp, 1995.

BURNIER, Luis Otávio – A Arte de Ator – Da Técnica à Representação. Campinas, Ed. Unicamp, 2001.

BARTHES, Roland – O Neutro. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, George – A Experiência Interior. São Paulo, Ática, 1992.

BLANCHOT, Maurice – O Espaço Literário. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

GIL, José – Movimento Total. São Paulo, Iluminuras, 2004.

LYOTARD, Jean François – Des Dispositifs Pulsionnels. Paris, UGE, 1973.

QUILICI, Cassiano Sydow – Antonin Artaud: Teatro e Ritual. São Paulo, Annablume, 2004.

STOKLOS, Denise – www.denisestoklos.br

VARELA, Francisco – A Mente Incorporada. Porto Alegre, Artmed, 2003.

VIRMAUX, Alain – Artaud e o Teatro. São Paulo, Perspectiva, 1978.



ÉTICA E POLÍTICA EM TEMPOS DÍSPARES

Laura de Paula Rago

Pós-Graduanda em Jornalismo Cultural/PUC-SP

Nestes tempos sombrios, temos nos deparado com muitas encenações e debates sobre a obra de William Shakespeare. Há de se perguntar: por quais razões procuramos na obra do dramaturgo inglês e em seu período histórico uma resposta ao presente cenário político, marcado pelo apequenamento das personalidades, a pouca estatura dos estadistas, a corrupção desenfreada, a imoralidade gravosa e as disputas políticas sem horizontes sociais?

No Renascimento, segundo Agnes Heller¹, o processo social que então se iniciava engendrou indivíduos que, superando os limites da comunidade, até então dados como "existência natural", se deram conta de que, em sua relação com a sociedade, estão postas escolhas e alternativas de destino em virtude das possibilidades infinitas das novas maneiras de viver e sentir. Há de se indagar: é possível que o resgate dessas obras promova uma reação mais profunda acerca dos estranhamentos e do estreitamento de nossas personalidades?

No atual embate político, é constrangedor ouvir do nosso presidente da República que é mais fácil governar os pobres, porque estes não reclamam, pois não têm recursos para ir a Brasília reclamar. Além disso, como "representante dos operários", dá continuidade aos projetos políticos que atendem rigorosamente aos interesses do grande capital, e alija qualquer alternativa da perspectiva do trabalho. Ora, se nosso "estadista" revela as possibilidades de destino do ser humano, do dever-ser, o faz a partir de um conformismo na sua forma mais despuorada.



*...podemos fazer um paralelo,
um contraste com nossa realidade,
daquilo que o maior
dramaturgo inglês,
William Shakespeare,
havia escrito sobre
personagens políticos numa
situação conflitiva que nos
revela claramente o ethos das
alternativas apresentadas.*

Na arte humanista, de caráter mimético e catártico, o dever-ser dos indivíduos perpassa os caminhos que a vida, em suas múltiplas possibilidades, pode oferecer: “*To be or not to be*”. Partindo do princípio segundo o qual os dramas humanos representados nas obras de arte ultrapassam seu próprio tempo histórico – dizem do humano –, podemos fazer um paralelo, um contraste com nossa realidade, daquilo que o maior dramaturgo inglês, William Shakespeare, havia escrito sobre personagens políticos numa situação conflitiva que nos revela claramente o *ethos* das alternativas apresentadas.

Para tal, devemos voltar à época do dramaturgo bardo. Nascido em 1564, na cidade de Stratford-upon-Avon (Inglaterra), num momento em que o poder soberano e a noção de realeza, assim como o indivíduo, “que agora pertencia a uma classe em consequência do seu lugar produtivo e não devido ao seu nascimento”², transformavam-se, sofrendo mudanças devidas às maneiras de viver e formas de produção sociais que então surgiam.

A argumentação que o artista constrói em sua dramaturgia pode ser estruturada por meio de sua formação intelectual, das circunstâncias histórico-sociais e de sua visão da sociedade. Antonio Candido fornece alguns elementos desses nexos constitutivos:



Shakespeare aparece ainda preso a uma formação mental onde prepondera a influência das famosas *Homilias* que os reis Tudor mandaram elaborar (a partir de Henrique VIII) para serem lidas nas igrejas e inculcaram nos súditos certos princípios necessários à segurança do Estado e da dinastia – como excelência da ordem e o cunho inviolável do soberano, que de modo algum poderia ser questionado, por pior que fosse (...). Todas essas noções eram referidas aos grandes princípios explicativos, vindos da Idade Média e ainda reinantes no século XVI, da ordem geral do universo, do encadeamento total dos seres e das coisas, desde o átomo até Deus, que o bom governo apoiava e o mau perturbava. (Candido *apud* Heliodora, 2005: 12-13)

Os pressupostos históricos e políticos compõem, no interior do humanismo renascentista, sua fórmula dramática, ou seja, Shakespeare é produto de seu tempo. Vale dizer que o poeta resgata o discurso aristotélico da verossimilhança, segundo o qual a arte mostra os caminhos possíveis da trama social da vida e as consequências dos atos nela efetuados.



*A forma dramática de
Shakespeare - veículo
de expressão - demonstra
sua radicalidade na
denúncia dos atos de
violência e da
montagem de obstáculos
ao livre
desenvolvimento da
personalidade humana.*

Como nos mostra Barbara Heliodora, “tal configuração determina a reformulação ética dominante, até então primordialmente calcada em postulados teológicos e, também, a reformulação paulatina da posição do indivíduo e de sua participação na vida desse mesmo Estado nacional, que o fez deixar de ser vassalo de um senhor para ser cidadão de um país” (Heliodora, 2005: 17).

A inovação reside no acento da posição do indivíduo e de suas escolhas no âmbito societário. A forma dramática de Shakespeare³ - veículo de expressão - demonstra sua radicalidade na denúncia dos atos de violência e da montagem de obstáculos ao livre desenvolvimento da personalidade humana. Este período é marcado por intensas atividades políticas, de tal modo que seus ecos repercutem nas obras do poeta. “Em parte, ao menos”, destaca Heliodora, “é justamente essa capacidade de discernimento político que dará à obra de Shakespeare a dimensão que falta a outros autores da época” (Heliodora, 2005:16-9).

De outra parte, a autora caracteriza a origem social do dramaturgo inglês nos seguintes termos:

...em resumo: tudo indica que no ambiente familiar, William Shakespeare recebeu influências conservadoras, oriundas de uma nítida ascensão da família na escala socioeconômica a partir do advento da dinastia Tudor. Mesmo admitindo uma ausência de proselitismo manifesto, será impossível negar que tudo a respeito da família Shakespeare conduziria fatalmente a uma predisposição receptiva em relação ao pensamento político dominante: mais do que isso, a longa carreira pública do pai, sempre no campo executivo, muito embora alguns de seus postos envolvessem *ex officio* algumas atividades judiciárias, deve sem dúvida ter dado ao jovem William uma noção bastante especial do que seria o homem político (Heliodora, 2005: 42).

A formação de Shakespeare foi influenciada também, em sua infância, pela entrada na *Grammar School*. Essa escola herdou a estrutura de ensino utilizada na Idade Média, que agregava as disciplinas no *trivium* (gramática, lógica e retórica) e no *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música). Além disso, “até dos clássicos latinos, apenas um outro livro era estudado a fundo nas escolas inglesas: a Bíblia de Genebra, que também aparecerá com grande frequência na obra de Shakespeare” (Heliodora, 2005: 45).

Todavia as *Homilias*⁴ se traduziam num treinamento ideológico repetido, todos os domingos, em todas as igrejas britânicas, que possibilitou ao poeta, na medida em que fora recebendo estas informações, perceber o impacto das interpretações políticas dos acontecimentos. De acordo com nossa crítica de arte, os pensamentos medievais, com sua visão global do universo, somados a uma identificação intelectual, emocional e religiosa, marcaram de forma permanente a visão política de Shakespeare. Haja vista que “a natureza essencialmente conflitiva das lições sobre ordem e desordem, obediência e rebelião, bem e mal, subordinação e ambição prestava-se precipuamente à forma dramática e, em seus primeiros trabalhos para o teatro, William Shakespeare iria buscar nessa ideologia político-religiosa a própria essência de sua visão de homem e do Estado” (Heliodora, 2005: 71).

As idéias dominantes do período elizabetano⁵ se caracterizavam por serem expressas por meio de uma comunicação fácil e universal, a saber, as homilias, que faziam parte

da doutrinação imposta pela dinastia Tudor e permeavam os pensamentos da maioria dos ingleses. Tal visão, no entanto, não era a única fonte de preocupação de Shakespeare. Simultaneamente, as condições materiais de vida passavam por uma reformulação por causa do desenvolvimento das forças produtivas materiais. Esse processo de transformação criava novos sistemas de valores e maneiras de reprodução social.

Segundo Agnes Heller, o Renascimento surge

entre dois sistemas sociais e econômicos mais estáveis; entre o feudalismo, por um lado, e um estado de equilíbrio entre as forças feudais e burguesas, por outro. (...) As maneiras de viver dos homens do Renascimento e, portanto, o desenvolvimento do conceito renascentista do homem, tinham as suas raízes no processo através do qual os primórdios do capitalismo destruíram a relação natural entre o indivíduo e a comunidade, dissolveram os elos naturais que ligavam o homem à sua família, à sua situação social e ao seu lugar previamente definido na sociedade, e abalaram toda a hierarquia e estabilidade, tornando as relações sociais fluidas tanto no que se refere ao arranjo das classes e dos estratos sociais como ao lugar dos indivíduos neles (Heller, 1982: 11).

O Renascimento constituiu o processo de transição do feudalismo para o capitalismo, uma autêntica revolução - nas palavras de Engels - que afetou todas as esferas da vida dos indivíduos, como, por exemplo, sua maneira de pensar e valorar, de conduzir o enfrentamento prático da moral e da ética, da consciência religiosa até a arte e a ciência. Desse modo, possibilitou o surgimento de uma nova visão do mundo. Essa nova corrente de pensamento, que pode ser chamada humanista, acompanhou o desenvolvimento capitalista a partir das transformações das forças produtivas e das riquezas materiais e espirituais. A nova realidade possibilitou o desenvolvimento real dos indivíduos; a valoração do trabalho como sua condição de existência, desencadeia uma mudança radical na relação entre indivíduo e sociedade. Como acentua a filósofa húngara: "Foi nesta época (...) que surgiu pela primeira vez a exigência de uma humanização da vida cotidiana, de desenvolvimento de um tipo humano de comportamento" (Heller, 1982: 11).

A riqueza da vida cotidiana passa a adquirir valores como a liberdade, a igualdade, a comunidade e o universo



infinito, entre outros, que se transformam nos temas principais do pensamento renascentista. A compreensão das possibilidades que se abriam para a criação humana na vida cotidiana "era assim levada a constituir a categoria fundamental da arte; mas, uma vez mais, não se restringia à arte, transformando-se em vez disso num fenômeno que se aplicava a tudo na vida, cujas propriedades especiais, tal como surgiam na arte, tinham de ser estudadas (compare-se Maquiavel e Leonardo)" (Heller, 1982: 131).

O homem político shakespeariano se configura como indivíduo inteiro, tendo consciência de seus atos e consequências. É um homem calcado em contradições e dúvidas que a vida e a própria realidade lhe impõem. Por essa razão, "esse homem feito de dúvidas, incertezas, indagações, porém cada vez mais obrigado a responder por seu destino, esse homem que finalmente, na Renascença, assumiu o livre arbítrio que o cristianismo lhe impusera, é que será o protagonista perfeito para a tragédia elizabetana" (Heliadora, 1998: 99).

A condição humana autônoma que aparece no teatro shakespeariano - dadas as suas circunstâncias e possibilidades, reveladas nas decisões e escolhas individuais que se expandem na universalidade - é uma das características do

momento que Shakespeare vivia, assim como podemos afirmar que sua dramaturgia é humanista. Ibaney Chasin, em sua obra *Monteverdi humana melodia*, acentua esta dimensão da *subjetividade que se expande e sente*⁶ como a “expressão clara de que o Renascimento é o mundo que gesta a individuação. Individuação que é também amargor infindo, que é crítica e autocrítica, caminho por entre fachos de luz e escolhos, vida ativa, drama humano, intenso e contínuo drama humano da autoconstrução” (Chasin, 2003: 374).

Na trilha lukacsiana, o autor infere que o desenvolvimento da subjetividade não se materializou “apenas enquanto *consciência do mundo, autoconsciência de si* e busca de *formação humana mais autêntica*”, mais do que isso, fez surgir uma nova *afetividade humana*” (Idem).

O meio de expressar sua visão de mundo foi a dramaturgia, que para ele, como vimos, era o espelho da realidade, em outras palavras, um instrumento que revela a trama concreta da vida.

Neste sentido, tem-se em Shakespeare a aproximação entre política e vida, na medida que nada separa as duas esferas, e uma vez que todos os indivíduos sofrem, direta ou indiretamente, os efeitos das ações políticas, sejam eles os filhos de Henrique IV, sejam Ofélia, Romeu, Julieta, soldados e tantos outros (...). Ao se considerar que Shakespeare não trata mais da zona fronteira entre deuses e homens, mas das fronteiras terrenas e existenciais que pressionam o ser humano, percebe-se que este dramaturgo propicia as referências necessárias para elaboração do recorte específico da política, ou seja, a política como tragédia, ao estabelecer como seu fundamento o conflito permanente e irresolúvel, motor do conhecimento e da ação humana (Chaia, 2006:78-81).

É importante destacar a natureza diferencial do estadista desta época. Sentencia Agnes Heller:

O Renascimento foi uma época que produziu de fato grandes personalidades políticas. Os políticos do mundo burguês nascente eram estadistas, não simples funcionários (o que tenderam a ser em períodos ‘acabados’, menos agitados do desenvolvimento burguês) e, neste sentido, eram todos representantes daquilo que Maquiavel considerava a *techné* política.⁷

Vale dizer que os indivíduos historicamente determinados são aquilo que fazem e o como o fazem. Esta é a raiz do modo de vida determinado dos indivíduos em seu processo de existência social.

Se o Renascimento foi uma época incontrastável de possibilidades humanas autênticas, em nossos tempos sombrios, diferentemente do processo humanista de individuação, assistimos a um retrocesso e uma ausência de horizontes - solução positiva para os grandes capitais e manutenção da mesma sina negativa para os trabalhadores, a formação de uma multidão de desempregados, a desmedida da violência, a banalização do mal e a quebra de valores etc. - combinados ao naufrágio do purismo partidário do *petismo*, que se valia da reputação de manter a “ética na política”.

Vale dizer que os indivíduos historicamente determinados são aquilo que fazem e o como o fazem. Esta é a raiz do modo de vida determinado dos indivíduos em seu processo de existência social⁸.

Mediando as reflexões do dramaturgo inglês e as relações entre indivíduo, política e vida social, conforme as palavras de Miguel Chaia:

as diferentes formas de exercício do poder dão significados distintos à vida dos indivíduos, à história de uma cidade ou ao destino de um povo. Abrem espaços inusitados para se observar os homens e suas práticas a partir do plano político sem, no entanto, condicioná-las a uma única causa. Esta forma de enfocar indivíduo e poder supõe a existência de dois pólos de forças: as ações humanas e a dinâmica autônoma do poder, que dão origem a um campo dramático centrado no trono do governante. Em Shakespeare, (...) o foco é dirigido à pessoa. (Chaia, 1995)



Isso é evidenciado quando os atos de indivíduos concretos se revelam despidos de uma postura humanista. A ética deveria ser a base de regência da conduta humana na própria vida, como revolucionamento permanente dos indivíduos sob nova base social; porém, a política burguesa, como “anel perpetuador”, se põe como imagem e semelhança do capital, metabolismo social em que interesses mesquinhos, particularistas e egoístas prevalecem.

Desde Maquiavel, são problematizados os elos e oposições entre o plano ético e o político. Na posição de Marx⁹:

na essência, ética e política necessariamente se excluem, pois ética, os valores racionais e universais, tal como entendidos em geral e abstratamente – como idéias orientadoras, tem por condições de possibilidade a inexistência ou a desconsideração de constrangimentos, desigualdades e insuficiência, debilidades sociais congênitas que fazem da política uma necessidade histórica e social, por decorrência do humano em nível restrito de desenvolvimento: por isso mesmo são sempre limitadas e, por princípios, transitórias. A única possibilidade da política ética é a política que nega a política, ou seja, só há política radical quando ela nega o próprio poder político, visando, portanto, a resoluções sociais. Assim, a ética está imediatamente presente porque recusa toda a forma de poder político, mesmo as que assumem transitoriamente rumo à sua extinção” (Chasin, 2000: 37).

Distante desta possibilidade superadora do capital e metapolítica, na atualidade, as denúncias de corrupção e os acontecimentos que permearam a vida nacional nos últimos meses ressaltaram uma questão que perpassa a história deste, pelo menos, o advento da vida moderna.

A ética, que é produto histórico, vivenciada e formulada por sujeitos ativos socialmente determinados¹⁰, aparece de modo evidente na peça *Júlio César*, de William Shakespeare¹¹. Discursando para o povo diante do corpo de

César, Marco Antonio relembra todas as suas virtudes, todos seus feitos, respeitando e ovacionando seus atos. Por fim, lê seu testamento, incentivando a fúria do povo contra o “traidor”. Desse modo, Marco Antonio irá vingar sua morte. Vale dizer que, ao fim de cada período do discurso político de Marco Antonio, pesa a sentença: “Brutus é um homem honrado”¹². A armadilha que tangencia o poder é revelada:

Ele era meu amigo, fiel e justo para comigo, mas Brutus diz que ele era ambicioso, e Brutus é um homem honrado. Ele trouxe muitos prisioneiros para Roma, cujo resgate abarrotaram os cofres do povo; isso era ambição em César? Quando os pobres choravam, César vertia lágrimas; a ambição devia ser feita de matéria mais dura. E, no entanto, Brutus diz que ele era ambicioso, e Brutus é um homem honrado. Os senhores todos viram que, nas Luperciais, por três vezes ofereci a ele uma coroa de rei, que três vezes ele recusou. Era isso ambição? (Shakespeare, 2003: 83)

Neste sentido, conforme explica Miguel Chaia:

Em Shakespeare, como em Maquiavel, o poder está sempre atraindo os homens – na maior parte das vezes a uma armadilha. A política constitui uma esfera com regras próprias, com tal intensidade, de forma que poucos resistem a seus efeitos. Pode até ser que a natureza do regime político (monarquia ou república) e os objetivos do exercício do poder (centralização, unificação, bem comum) atenuem o governo de um príncipe virtuoso ou afortunado (melhor se for os dois). Caso contrário, governar torna-se um pesadelo, senão um inferno (Chaia, 1995).

Na atual conjuntura do país, quem são nossos “homens honrados”, nosso “príncipe virtuoso”? Transparece, todavia, o arrivismo, os conluios deslavados, o patrimonialismo; a mediocridade das personalidades políticas em busca de poder são reveladas quando se mostram seus horizontes sociais. O



“nosso príncipe” sempre nos diz que de nada sabe. Esses políticos que se põem na perspectiva do trabalho acabam por favorecer o *status quo*. Ao praticar a “cultura do caixa dois”, se colocam no mesmo plano dos seus pares e dos dispositivos que antigamente criticavam. Trata-se de ocultar o que todos sabem. Os atuais donos do poder saberão desarmar as futuras armadilhas por aquilo que seus atos desataram?

No palco da política brasileira, e por assim dizer, na condição geral do sistema do capital, que se matriza inteiramente no tecido social, a política que se constrói e se quer construir como democrática¹³ nada mais é do que uma forma particular de dominação. Nasce das contradições sociais antagônicas. Em sua expressão liberal, a política dominante tenta minorar as injustiças sociais com programas de assistência, todavia ignora a reprodução social das desigualdades societárias, afirmando o pressuposto natural dos indivíduos egoístas.

A subjetividade amesquinhada, contrária à dos tempos renascentistas, que configura os limites das personalidades de nosso tempo, transparece nas ilusões socialmente determinadas do então líder sindical, Lula, como se apresenta numa antiga entrevista: “Na verdade eu nem sei o que sou ideologicamente, eu sei que sou trabalhador que quer igualdade para a classe trabalhadora, uma sociedade justa onde não existam o rico e o pobre, onde o mundo viva como beneficiário daquilo que produz, que a terra seja para todo o mundo, que a educação seja para todos” (Entrevista de Lula, in: *Escrita/Ensaio n.º 9*, 1982: 52). Uma vez no poder, com o andar da carruagem, revelam-se os seus limites, igual ou abaixo dos “trezentos picaretas” do parlamento que alardeava pôr no limbo da história. Desaparecem os beneficiários, a reforma agrária, o combate à corrupção e às alianças espúrias, fomentando a política que o iguala àqueles que repudiava.

Se o teatro, no período elizabetano, foi um meio de comunicação no qual se formavam consciências e que muitas vezes servia como arma política, William Shakespeare, em

sua forte presença nos debates e no teatro brasileiro – não à toa, como resposta à crise atual –, a tomar como ponto de referência o *Ricardo III* de Celso Frateschi (Teatro Ágora), pode propiciar ou, pelo menos, estimular a reemergência de um pensamento crítico e humanista.

Ao tomarem uma posição sobre a crise, Toni Negri e G. Cocco assinalaram que, “na realidade, o poder é sempre corrupto, pois é fruto da corrupção da democracia, de sua limitação, de sua despotencialização, ou seja, da redução da potência de muitos ao poder de poucos”. Porém, não basta apenas a simples denúncia da corrupção, uma vez que “a moral é a impotência posta em ação” (Marx). Há de se perspectivar a superação das contradições econômico-sociais que engendram essas formas de dominação.

Por fim, concluímos que, no Renascimento, o processo social de individuação se abria de um modo muito mais expansivo para a personalidade humana, e a arte do dramaturgo propiciou plenamente a compreensão e o autoconhecimento de nossa humanidade, de valores universais. Em nosso presente, auxilia a compreender a restrição das possibilidades de escolhas de destino, mesmo com o desenvolvimento acentuado das forças produtivas materiais e da capacidade humana de domínio da natureza, portanto de criar condições mais dignas de vida. Temos, ao contrário, um processo de estreitamento das individualidades.

Uma questão que nos acompanhou nesse trabalho foi a de saber se arte e vida, em tempos tão díspares, podem ser comparadas. Acredito que a arte, nos termos aristotélicos, nos forma e educa (pela *catarsis*), como indivíduos sociais que se transformam com os valores extraídos dos dramas humanos representados.

É válido terminar este texto com uma passagem do escritor, presente na peça *Henrique IV*¹⁴:

O Rei – Meu Deus! Se se pudesse ler o livro do destino
E ver a revolução dos tempos...

Wawick – Em toda a vida humana há uma história
Que simboliza a natureza dos tempos que findaram;
A qual, sendo observada, permite profetizar,
Com grande aproximação, a substância das coisas
Que estão ainda por nascer, oculta ainda
Nas suas sementes e débil início
Tais coisas, incuba-as e fá-las desabrochar o tempo...

1 HELLER, Agnes. *O Homem do Renascimento*. Lisboa: Editorial Presença, 1984.

2 HELLER, Agnes. *op. cit.*, p. 15.

3 "Antes de Shakespeare, os personagens literários são, relativamente, imutáveis. Homens e mulheres são representados envelhecendo e morrendo, mas não se desenvolvem a partir de alterações interiores, e sim em decorrência de seu relacionamento com os deuses. Em Shakespeare, os personagens não se revelam, mas se desenvolvem, e o fazem porque têm a capacidade de se auto-criarem. Às vezes, isso ocorre porque, involuntariamente, escutam a própria voz, falando consigo mesmos ou com terceiros. Para tais personagens, escutar a si mesmos constitui o nobre caminho para a individuação, e nenhum outro autor, antes ou depois de Shakespeare, realizou tão bem o verdadeiro milagre de criar vozes a um só tempo tão distintas e tão internamente coerentes para seus personagens principais, que somam mais de cem, e para centenas de personagens secundários, extremamente individualizados." BLOOM, Harold. *Shakespeare, a invenção do Humano*. Cf. KOGUT, V. *Entre Livros entre clássicos 2*. São Paulo: Duetto Editorial, 2006, p. 17.

4 "Foi para atender às deficiências do Clero que aparecem as homilias Tudor, o que fica bem claro pela resolução tomada na Convocação do Clero de 1542, onde fica dito que eles teriam como objetivo obstar aqueles erros que eram então, por pregadores ignorantes, espalhados entre o povo. As homilias passariam a ser obrigatoriamente lidas nas igrejas, aos domingos, em lugar dos sermões normalmente preparados por sacerdotes locais. Na verdade, a partir da publicação da primeira coletânea das homilias, ficavam os sacerdotes proibidos de pregar sermões de sua própria autoria, a não ser com dispensa especial concedida pela alta hierarquia da igreja, inteiramente identificada com os interesses da coroa e do rei" (Heliodora, 2005:66)

5 O período elizabetano ficou reconhecido por ser uma época de "triunfo, de enriquecimento e florescimento cultural é considerada a época de ouro da história inglesa e de Elizabeth(...) Mas entre todos os méritos de Elizabeth como monarca estava de ser uma notável patrocinadora das artes, sobretudo de um gênero que só recentemente vinha alcançando legitimidade: o teatro" (Kogut, 2006: 18). Vale dizer que Elizabeth I regulamentou a profissão de

ator e, assim, utilizava-se do teatro como uma arma de controle do povo e da corte.

6 Expressão que se vale Ibaney Chasin em sua obra sobre *Monteverdi Humana Melodia*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História, FFLCH. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003. Segundo este autor, Maquiavel dispôs de modo categórico esta determinação ao dizer: "É que os homens, em geral, julgam mais pelos olhos do que pelas mãos, pois todos podem ver, mas poucos são os que sabem sentir." (Maquiavel, 1973: 81)

7 HELLER, Agnes. *op. cit.*, p. 276. Grifos da autora.

8 Em *A Ideologia Alemã*, Marx precisou que "este modo da produção não deve ser considerado só segundo o aspecto de ser a reprodução da existência física dos indivíduos. Ele já é antes uma maneira determinada de atividade desses indivíduos, uma maneira determinada de manifestar a sua vida, um modo de vida determinado. Os indivíduos são assim como manifestam a sua vida. O que eles são coincide portanto com a sua produção, tanto com o que produzem quanto também com o como produzem. Portanto, o que os indivíduos são depende das condições materiais da sua produção". (Marx & Engels, 1983: 186)

9 Ana Selva Albinati, em seu estudo sobre os limites da crítica moralizante, escreveu: "A moral, enquanto prolongamento ideal de um estado de coisas social, encontra nessa objetividade seus próprios limites, que se expressam no seu conteúdo, nos seus valores. Ainda que, em virtude de se relacionarem com a totalidade social, e não apenas refletirem mecanicamente o modo de produção material, esses valores se dirijam em algum momento contra as solicitações do campo econômico, eles não têm, por si só, um potencial de transformação dessa realidade. (...) Marx critica a concepção idealista da história porque esta não se dá conta de que 'não é a Crítica, mas sim a *revolução* que constitui a força motriz da história, da religião, da filosofia ou de qualquer outro tipo de teoria.'" (Albinati, 2001: 135)

10 Na posição marxiana, a consciência do indivíduo jamais poderá ser retirada do modo como ela é produzida historicamente. Assim é sob esta base material, o modo de vida determinado, que germinam e agem as idéias socialmente determinadas. "A produção das idéias, representações, da consciência está de início imediatamente entrelaçada, na atividade material e no intercâmbio material dos homens, linguagem da vida efetiva. O representar, pensar, o intercâmbio intelectual dos homens aparecem aqui ainda como afluência direta do seu comportamento material. O mesmo vale para a produção intelectual tal como se apresenta na linguagem da política,

das leis, da moral, da religião, da metafísica, etc., de um povo. Os homens são os produtores das suas representações, idéias, etc., mas os homens efetivos, atuantes, tal como são condicionados por um desenvolvimento determinado das suas forças produtivas e do intercâmbio correspondente às mesmas, até as suas formações mais amplas. A consciência nunca pode ser outra coisa do que o ser //Sein// consciente, e o ser dos homens é o seu processo efetivo de vida". (Marx & Engels, 1983: 192-193).

11 "Shakespeare privilegia a abordagem da política enquanto atividade humana e, assim, preocupa-se pela maneira como os indivíduos são afetados pelo exercício do poder." (CHAIA, Miguel. *A natureza da política em Shakespeare e Maquiavel*, 1995).

12 "... Eu vim para enterrar César, não para elogiá-lo (...) e Brutus é um homem honrado (...) Pois os homens perderam o raciocínio! (...) Por aqui passou o punhal do bem-amado Brutus (...) Proclamai-o pelas ruas: César está morto!". (*Julio César*, cena II, Terceiro Ato)

ALBINATI, Ana Selva C. B. "Gênese, função e crítica dos valores morais nos textos de 1841 a 1847 de Karl Marx" in: *Dossiê Marx*. Revista Ensaio Ad Hominem 1, tomo IV. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 2001.

CHAIA, Miguel. *A natureza da política em Shakespeare e Maquiavel*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 1995.

CHAIA, Miguel. "O Palco do Poder". São Paulo: Livros entre Clássicos 2, 2006.

CHASIN, José. "Rota e Prospectiva de um Projeto Marxista". In: Tomo III- Política. São Paulo: Ad Hominem I, 2000.

CHASIN, Ibaney. *Monteverdi Humana Melodia*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História, FFLCH. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

HELIODORA, Barbara. *O Homem Político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 2005.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

HELLER, Ágnes. *O Homem do Renascimento*. Lisboa: Presença, 1984.

KOGUT, Vivien. "Renascentista e moderno". In: *Livros entre Clássicos 2*. São Paulo: Duetto Editorial, 2006.

LULA, Luis Inácio da Silva. "Lula – retrato de corpo inteiro", entrevista dada a Antonio Rago Filho et al. In: *Revista Escrita/Ensaio 9*. São Paulo: Escrita, 1982.

13 Na posição marxista, a democracia, como uma forma política, "de uma maneira ou de outra maneira pertence ao anel perturbador da totalização recíproca entre sociedade civil e estado. É, decerto, parte de um circuito menos perverso que outros - não por isso deixa de ser um modo pelo qual a sociedade civil, ou melhor, seu setor ou setores dominantes reproduzem a formação política segundo sua própria imagem. Enquanto tal, expressa nexos e lógicas que provêm de algo situado além de sua simples figura de canal e contorno. Em atividade, é muito mais do que mera catraca que organiza as 'entradas' e as 'saídas'. Tem o dom de abstrair e selecionar. Não se entra ou se sai por inteiro, nem tudo e nem todos têm acesso a todos os cantos. Sua mágica é reflexionar os crivos, as tramas e os urdumes da placenta em que é gerada, e da qual nunca arranca os pés". (Chasin, 2000: 97)

14 HELLER, Agnes. In: op. cit., p.161. Grifos da autora.

MARX, K. & ENGELS, F. "Marx e Engels: a história dos homens". In: Florestan Fernandes (org.). *Marx & Engels: História n.º 36*. Coleção grandes cientistas sociais n.º 36. São Paulo: Ática, 1983.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. In: *Os Pensadores*. Tradução de Lívio Xavier. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

MÉSZÁROS, István. "Consciência de Classe Necessária e Consciência de Classe Contingente". In: *Filosofia Ideologia e Ciência Social*. São Paulo: Ensaio, 1993.

ROSSI, Clóvis. *Quem?*. São Paulo: Folha de São Paulo, 12 de abril de 2006.

SHAKESPEARE, William. *Julio César*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Tradução, introdução e notas de Aíla de Oliveira Gomes. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SILVA, Franklin Leopoldo e. "Ética e Política no Brasil: Nada de Novo". In: *Informe USP*, março/2006.

SITE: *Por OSCAR PILAGALLO*: Toni Negri e G. Cocco. <http://revistaentrelivros.uol.com.br/Edicoes/7/artigo12304-1.asp?o>



ROMEU E JULIETA

tragédia escolhida por uma mulher

Syntia Alves

Doutoranda do Programa de
Ciências Sociais da PUC-SP*

Histórias a respeito do amor proibido de um jovem casal não nos são novidade, assim como já não o eram em 1595-96, quando William Shakespeare escreveu a sua versão de *Romeu e Julieta*. Vindo da Grécia, conhecemos o amor de *Piramo e Tisbe*, separados pelo ódio das famílias e por um muro, por onde os jovens se amavam. Na Renascença, em 1476, Masuccio usava o veneno, ministrado por um frade, em *Il Novellino*, como um recurso para os amantes. Mais adiante, em 1530, Luigi Porto nos apresenta, em sua *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti*, uma trama bem semelhante à de Shakespeare, tendo Verona como cenário, e os Montecchi e Cappelletti como personagens. Porém, essas outras estórias de amores proibidos usavam a tragédia como meio de prevenir os jovens dos males dos “desejos desonestos” que escravizavam, além de coibir o “desrespeito à autoridade e ao conselho de pais e amigos”¹ que o amor provocava. O que torna *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, a versão mais popular dessa história contada tantas vezes e de tantas formas não é a morte do casal e o amor impossível dos jovens, mas sim as trajetórias dos dois amantes. A moralizante condenação da juventude dá lugar à ênfase no conflito entre as duas famílias, criando um forte teor político e social. O casal de amantes morrerá não por obedecer a seus sentimentos e instintos, mas por se colocar em meio ao campo sangrento da luta entre suas famílias.

Romeu e Julieta é uma peça sobre amor. Durante os séculos se firmou como uma das maiores celebrações do amor incondicional, recíproco e que leva os amantes envolvidos à morte pelo excesso de vida e amor que anseiam por se consumir. Um amor tão intenso traz obrigatoriamente seu duplo, um ódio descomunal, mas na peça também o contrário acontece: o segundo supõe o primeiro. Em Shakespeare, o amor é tão justificado quanto o ódio, o que os iguala, anulando qualquer análise dicotômica.

Nas personagens de Julieta e Romeu, a ruptura do velho com o novo é o que mobiliza toda a trama. Shakespeare, fruto de uma geração nascida em berço elizabethano, expôs, nas personagens dos dois amantes, essa geração, então mais jovem, que clamava por liberdade para realizar suas vontades, viver seus sentimentos, desligar sua intimidade da comunidade. O dramaturgo usava suas peças para mostrar a existência de uma nova constituição social, uma sociedade onde Deus não era mais onipotente, e novas classes sociais surgiam e clamavam por seu lugar econômico e social².

Um elemento que aparece fortemente em *Romeu e Julieta*, mas que, muitas vezes, é negligenciado em montagens ou análises, é o modo como Shakespeare vê as mulheres que circundavam sua sociedade. O diálogo entre dois criados dos Capuleto, no começo do texto, indica o quanto a sociedade elizabethana considerava fracas as mulheres, intelectual

* Pesquisadora do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política do Programa de Pós-Graduação da PUC-SP.



e fisicamente, o que as tornaria manipuláveis pela vontade dos homens. Era esse o comportamento que delas se esperava. Shakespeare viria a se colocar contra essa opinião, o que não é de se estranhar, se lembrarmos de toda a importância que Elizabeth I teve na política e na nova constituição social da Inglaterra. Para negar o estereótipo da mulher, o dramaturgo constrói sua Julieta, inicialmente fraca, porém dona de uma força que, desconhecida para ela mesma, mobiliza toda a peça e surpreende seu espectador.

A história de Julieta é a história de uma mulher que se deu conta do que era e resolveu assumir um modo de seguir sua vida, tornado possível após a noite em que encontrou Romeu; a partir daí, ela tinha uma razão para se revelar. Até então, a vida de Julieta era viver em sua casa, com sua família, conhecendo a vida pública nos bancos da igreja que ela frequentava. A guerra civil na qual Verona vivia talvez não tivesse tido importância para ela até o momento em que se apaixonou por Romeu. Para o jovem Montéquio, porém, as coisas eram diferentes. Além de já haver se envolvido com outras mulheres, Romeu vivia no centro da briga dos Capuleto e os Montéquio, acompanhava a rivalidade e as brigas armadas nas ruas. Para ele, a rivalidade entre as duas famílias não era uma tradição sem importância, mas sim uma história

passada por gerações e uma realidade que ele via e vivia. Talvez por Romeu já iniciar a peça com ações de mais impacto, as montagens e leituras o privilegiem como o centro trágico da peça, mas o que se deve pensar é no que o casal constitui, não podendo-se pensar em Romeu sem Julieta, e nem em Julieta sem Romeu.

Com o encontro com sua amada Capuleto, Romeu é levado a se transformar. O jovem amante muda seu modo de ver a vida, de agir, e aceita até mudar de nome e deixar de ser um Montéquio. Já no começo, percebe-se que todo o exagero nas falas de Romeu — quando ele se sente apaixonado por Rosalina — diz respeito a ele mesmo e ao quanto essa paixão o destrói e torna infeliz. Mas, a partir do baile, Romeu passa a se concentrar em Julieta e a ser bem mais objetivo, mais decidido quando se descobre amado por sua amada, e também mais corajoso, coragem essa que irá resultar em seu banimento e na morte de Teobaldo. Romeu é o complemento da jovem Capuleto; sem ele, Julieta não é Julieta. O amor é vivido intensamente pelos dois.

Enquanto Shakespeare procura fazer mudanças em Romeu, constrói Julieta como uma mulher decidida e ativa. A princípio, isso pode parecer inverossímil, pois ela é apresentada como uma menina que sequer tem quatorze anos e que não conhece o mundo, por isso não se pode imaginar o que esta personagem traz consigo, o peso que ela terá na trama e como se apresentará no desenrolar da peça. Porém, a pouca idade de Julieta talvez seja mais um recurso de Shakespeare para mostrar a suposta ingenuidade e inexperiência feminina e para que a mudança de Julieta, ao conhecer o amor, seja maior, mais marcante. De outro modo, também pode ser mais uma forma de mostrar como não se sabe o que esperar de uma mulher quando o mundo se abre para ela.

A personalidade de Julieta só é revelada ao longo da peça, surpreendendo-nos com uma menina que se revela mulher forte e que age com a verdade ou a dissimulação segundo o que necessita para conseguir suas vontades. O momento em que ela precisa escolher entre a vida que ela quer e a vida que querem para ela — em que ela conhece e se apaixonou por Romeu — é quando ela começa a sentir a vida pulsando dentro de si e passa a agir de acordo com suas vontades.

Poucas experiências eram permitidas às mulheres... esperava-se que elas fossem incapazes de atos ou decisões racionais, justificando, assim, os casamentos como um meio de cuidar destas que não eram capazes de responder por si...essa preocupação com as mulheres era apenas um discurso que trazia muitos interesses políticos, sociais e econômicos.

Antes disso, Julieta era tida como mais uma menina criada igual a um animal adestrado, que obedece aos comandos de seus donos.

Poucas experiências eram permitidas às mulheres. Desta forma, esperava-se que elas fossem incapazes de atos ou decisões racionais, justificando, assim, os casamentos como um meio de cuidar destas que não eram capazes de responder por si. Na maioria dos casos, essa preocupação com as mulheres era apenas um discurso que trazia muitos interesses políticos, sociais e econômicos. Até o início do século XX, as alianças eram arranjadas entre meninas muito novas e homens já com mais experiência, futuro que também se reservava a Julieta. Assim a queriam: sem conhecimento sobre as coisas do mundo, nem sobre si mesma, e sem vontades próprias. Ideal para sair da casa de seu pai para entrar diretamente no lar do marido escolhido, e assim ficar com tudo o que é do pai da esposa. Nem sobre seu casamento Julieta pensava, apesar de ser esse o único futuro de uma moça, filha de pessoas socialmente importantes.

Antes de amar o jovem Montéquio, Julieta não conhece a sua própria força, sua vontade ativa que será despertada pelo amor. Por isso, no começo, ainda se coloca como obediente aos desejos de seus pais e acatando suas ordens, como se

ela não tivesse vontades, e certamente era assim que ela era desejada pelos Capuleto. Julieta começa seguindo a educação recebida desde a infância e pensando nos casamentos, os quais, em nenhum momento, se relacionavam ao amor, mas sim a ligações por interesses sociais ou econômicos, relações nas quais os homens tinham autoridade sobre as suas esposas. Desta forma, cumprir-se-ia a regra social da época, em que o pai, se lhe falta um herdeiro homem para continuar cuidando de seus negócios, escolhia o mais apto a ocupar esse cargo, afinal uma filha mulher tem como função ser a responsável pela continuação da família, gerar novos herdeiros — e como essa função era importantíssima, as mulheres deveriam ser vigiadas, adestradas e aprisionadas física e emocionalmente, repelindo galanteios ou mesmo o amor, afim de poderem controlar seus sentimentos e instintos.

Essa regra social, costumeira durante séculos, fica muito clara quando Julieta diz a seu pai que não quer se casar com Páris; a resposta do Sr. Capuleto é firme e resoluto. Deserdar Julieta por seguir a própria vontade e não a ordem dada. Essa cena é importantíssima para se entender tanto como a mulher era vista na época, quanto o que significaria socialmente e para a própria mulher algum ato que saísse dos protocolos pré-estabelecidos. Porém, a história da Inglaterra — uma monarquia liderada por mãos femininas e sendo bem administrada pela rainha — e a história pessoal do dramaturgo nos dão a impressão de que as personagens contestadoras de Shakespeare³ são mais uma mostra do quanto o autor considera haver de força e racionalidade nas ações femininas. E assim, a escolha de qual caminho a menina vai seguir, que ela mesma já tinha escolhido antes, agora é dada pelo pai: ele ordena, pensando que ainda é possível fazê-lo, que Julieta “use a mente e o coração” (III, v) e se case com o escolhido pelo pai, ou então terá a força. O Capuleto diz claramente quais são suas preocupações: “impedir que o que é meu venha a ser seu” (III, v). Porém, Julieta já vinha mostrando ao longo da peça que pensa por si só. Por isso, não estranhemos quando vimos que ela não cede à chantagem do pai.

Antes de se apaixonar por Romeu, Julieta tem enorme ingenuidade a respeito do amor e nunca tinha se defrontado com a vida. O amor é que a amadurece, pois é ele que desperta sentimentos, mostra-lhe os instintos, e também a des-

liga da família e de seus valores, revela uma individualidade que se sobrepõe ao político, o que lhe torna capaz de agir contra as normas sociais. Julieta não tem qualquer dúvida a respeito de seu amor, nem mesmo do perigo de vivê-lo; é por ter consciência dos riscos e pela firmeza de suas decisões que seus atos parecem ser precipitados e sua emoção, irracional. Julieta não é impulsiva, mas sim decidida, firme, e foi ao encontro do destino que escolheu.

Julieta é uma personagem altamente transgressora. A ação inicial de contestar a briga das duas famílias de Verona fica nas mãos de Julieta, que é a primeira a se dar conta racionalmente deste fato como um problema, fato esse que, talvez, nunca tivesse tido importância em sua vida. Enquanto ela pensa nos problemas reais, Romeu fica divagando sobre o amor. É ela a parte racional deste amor proibido, que arma com a Ama e com o Frei, que engana sua família e Páris. É ela quem abre mão de tudo. Enquanto isso, não fica claro o que é importante para Romeu; quando de seu banimento, só lhe importa a distância que passaria a ter de Julieta. E até neste caso, não é Romeu quem escolhe seu destino, o qual lhe é imposto pelo príncipe de Verona. Com o destino de Romeu decidido, cabe a Julieta decidir o que fazer de sua vida. O Frei lhes dá a idéia de aproveitar o banimento de Romeu para fazer com que Julieta também saia da cidade, mas é ela quem tem de abrir mão de sua vida, afinal, para Romeu, o banimento era o único modo de vida após o assassinato de Teobaldo. É Julieta quem tem de mentir e enganar para ir viver com Romeu.

A jovem Capuleto é quem se depara com a resistência de uma sociedade dirigida por homens, é ela quem usa a racionalidade, dando-se conta da proibição e do perigo de seu amor, é Julieta quem resiste às normas sociais de um casamento que ela nunca nem pensou. É ela quem enfrenta seu pai e sua mãe dizendo não querer se casar com Páris, e a seguir, age com dissimulação, manipulando sua família afim de ganhar tempo para seu plano de viver com Romeu. Julieta se mostra passional em seu amor, mas muito racional em seus atos, não podendo ser enquadrada, aprisionada em algum molde de ação. As diferenças entre os dois amantes ficam evidentes em cada diálogo deles, fosse entre si, ou com outros personagens da peça. Logo que eles percebem a brin-

cadeira que o destino lhes convidou a brincar, enquanto Romeu sofre por amor, como que se fosse de costume seus amores serem doídos, Julieta entende o que poderia significar toda a situação na qual eles se encontravam e que eles não negam, não tentam fugir. Ela coloca, mais uma vez, a questão da inimizade entre as duas famílias, prontificando-se a desobedecer toda a ordem estabelecida pelo ódio entre seus pais.

A questão da inimizade entre as duas famílias entra na vida de Julieta junto com o ódio, que traz consigo alegria e dor, e uma nova forma de vida: um amor que traz na sua sombra o ódio e que veio sem que ela percebesse, pois foi seu primeiro amor, uma sensação inédita para Julieta, um amor por aquele menino-homem, que poderia ter qualquer outro nome, e seria da mesma maneira intenso e violento. Agora, muito mais do que não ter outra escolha, ela não quis outra forma de vida senão a de saborear o agridoce de amar Romeu.

É o acaso que gera o encontro e o amor do casal, mas eles sabem usar a contingência para seguir as vontades que lhes foram despertadas. Assim, Julieta incita Romeu a agir: “chame-se outra coisa”, “... com outro nome. Mude-o, Romeu” (II, ii), mostrando qual o caminho que ele deve seguir e, como em uma troca, Romeu deixa seu nome e fica com Julieta, como ela mesma diz. O amor que mudará a história dos Capuleto, dos Montéquio e de Verona, começa por despertar sentimentos e ações que antes dormiam nos dois amantes. Se Julieta era uma menina que não conhecia seus gostos e vontades e, ao amar Romeu, descobre sua força, ela não poderia mais viver uma vida que não fosse escolhida por si mesma. Da mesma forma, o amor que antes fazia a alma de Romeu pesada e seus pés, grudados ao chão, agora o faz leve e, assim, passar por cima de qualquer obstáculo. Romeu passa a sentir sua força e a força de suas vontades, tanto que o amor que deveria ser proibido é aceito e vivido, e as pulsões de Romeu tomam uma força que eclode na morte de Teobaldo.

Apesar de ser inegável o quanto Romeu se revela durante a peça, Julieta é quem, de fato, muda a trajetória da vida de todos os personagens, é a coragem dela que impulsi-ona Romeu, seus atos é que são definitivos para o desencadeamento da peça. Por negar toda a fragilidade com a qual ela é apresentada; por toda a racionalidade que ela mostra ter, pois é ela quem lembra que a questão do nome é



um problema, não dos amantes, mas das famílias e da sociedade; sua insubmissão em não aceitar o casamento arranjado pelo pai, e assim agarrar os fios de liberdade que se mostravam em sua frente; não ouvia os conselhos da Ama e mostrava dissimulação fingindo-se arrependida por desobedecer o pai e aceitando o casamento com Páris, quando na verdade, tem um plano para fazer prevalecer a sua vontade; com tudo isso, Julieta mostra ser decidida em seus quereres. Mas a personagem de Julieta vai além disso, é vítima do ódio entre as famílias e do moralismo que cai sobre as mulheres, do caráter sempre público que as ações femininas tomavam, em qualquer momento de suas vidas; deveriam viver de maneira a serem bem quistas socialmente.

Julieta sabia o que era esperado dela: que fosse correta e renegasse seu amor e suas idéias de ficar com Romeu, isto

é, deveria recusar o amor e aceitar um casamento aos moldes sociais da época. E, justamente por saber de sua condição, sua opção por dizer “adeus, pudores!” (II, ii) é muito mais contestadora do que se suas palavras fossem proferidas na ignorância. Julieta resiste contra as normas sociais em prol de sua liberdade de ação e de escolha do que deseja, resoluta e certa do que lhe acontecia, dizendo “Me ama? Eu sei que vai dizer que sim” (II, ii), perante um Romeu que necessita de suas juras de amor para poder continuar. Julieta mostra sua vontade ativa por sua maneira de pegar seu destino na mão, aceitando e vivendo-o, por quebrar as normas e regras para conseguir o que quer. E também por ser ela quem decide como se dará a relação com Romeu, e por estar disposta a dissimular e esconder suas vontades quando diz “mas, se pensar que eu fui fácil demais, serei severa e má, e direi não” (II, ii), seja para conseguir o que quer, no caso o amor de Romeu, seja para evitar ações mais drásticas, no caso, quando seu pai se altera e ameaça deserdá-la e bater-lhe pela sua rebeldia.

Julieta sabe o que quer, por mais que nunca tenha amado antes. Ela não precisa de provas, nem de experiências. Rompe com as normas sociais para ter o que quer e não pensa nas conseqüências que suas ações poderiam lhe trazer. Julieta é, sem dúvida, a ruptura entre o velho e o novo, e expressa a transição dos valores morais e políticos da cidade de Verona. A jovem sabe disso, sente o novo na vida que carrega em si, e vê os velhos costumes e valores que, para ela, não fazem sentido. É justamente desses velhos valores e costumes sociais que ela quer se libertar.

Se Julieta já havia mostrado sua personalidade forte, racional e decidida em aceitar o amor de Romeu, em passar por cima das convenções e proibições sociais, quando ela se depara com a morte de seu primo Teobaldo, provocada por seu amado Romeu — que por isso foi banido de Verona — e é obrigada a se casar com um homem a quem não ama, percebe não ter mais nada a perder. Seu amor estava arriscado pelo segundo casamento — pois Julieta já havia se casado escondido com Romeu —, sua família já começara a se desintegrar e não era mais camuflado o fato de que suas vontades não seriam respeitadas, mas sim, muito pelo contrário, punidas. E assim, a menina aceita completamente o destino que escolheu, segue com sua postura firme no plano de fugir

com Romeu. Ela já havia entendido o quanto o ódio e o amor eram os verdadeiros donos do seu destino.

Antes da fuga, Julieta, de forma dissimulada, engana a todos: para seus pais, ela diz que aceita se casar com Páris; para a Ama, que sabia do casamento com Romeu, a jovem Capuleto diz que esquecerá seu amor, em virtude dos planos da família e visando a um bom futuro. Julieta finge aceitar o conselho da Ama, fazendo com que acredite que ela é a menina fraca que sempre disseram que era. Continua a mostrar que passará por uma menina submissa, indo à igreja para confessar sua rebeldia contra seu pai e assim obter absolvição. O que movia esse comportamento era, na verdade, a certeza de tudo o que a cercava, e assim ela rompe também seus laços com a Ama, que sempre foi sua única companheira, sua antiga amiga, e que passava a se colocar contra as vontades da menina. Julieta percebe que a Ama, diferentemente dela, muda de opinião de acordo com a ocasião. A velha não é como a menina, que arca com as conseqüências de seus atos, negando-os e mudando de idéia sobre as coisas e pessoas. Julieta decreta: "Doravante seguimos dois caminhos" (III, v), o que termina sua relação com a Ama, seguindo agora um caminho diferente, em direção à morte.

Julieta aceita o plano sugerido pelo Frei: tomará a poção que fará com que ela pareça morta, depois seguirá ao encontro com Romeu, que estava banido de Verona. O casal viveria, desta forma, longe do ódio de suas famílias. Além desse plano, a única alternativa que Julieta aceitaria seria a morte, mas não aceitaria trair o amor que entregou a Romeu, nem seu casamento, e muito menos suas vontades. A dissimulação de Julieta chega ao ponto máximo da peça, ela passa a se mostrar feliz para seus pais, arrependida pela rebeldia e disposta a se casar com Páris. Quando Julieta aceita tomar a poção dada pelo Frei é o único momento da peça em que a menina nos transmite medo: "Sinto o medo correndo em minhas veias, congelando o calor da minha vida" (IV, iii), mas mesmo assim não recua, não desiste e segue o caminho do seu destino, aceitando-o. Ela cogita a hipótese de o Frei ter dado a ela um veneno de fato para matá-la, e este não perder a honra da boda que ele mesmo sacralizou; pensa na hipótese de acordar muito antes de Romeu chegar para salvá-

la, o que lhe levaria a morrer sufocada no jazigo, "sem poder respirar e sem Romeu" (IV, iii), como ela diz, e é isso o que de fato a apavora. Também teme enlouquecer ao acordar em meio aos mortos e seus cheiros, cercada por esses medos pavorosos. No entanto, por Romeu, ela bebe a poção, acima de qualquer medo que esteja sentindo, e aceita seu destino, seja o de reencontrar Romeu numa outra vida-vida ou numa vida-morte, seja uma possível loucura. É aberto, em frente de Julieta, um buraco escuro, e ela não sabe se há um chão para cair, se há espinhos ou se é o próprio jazigo que encontrará, quando a queda chegar ao fim. Sem nenhuma resposta, Julieta salta, pois para ela, a morte e a loucura se encontram em seu quarto, em sua família, na Ama, no casamento com Páris e no afastamento de Romeu. Com sua decisão e sua ação, a personagem mostra-se livre para escolher o caminho que irá tomar, se mostra forte para enfrentar seus medos e as grades sociais e políticas nas quais quiseram aprisioná-la. Julieta nega o que lhe foi imposto por ser mulher, nega o que esperavam que ela fizesse, e faz o que deseja, sem cogitar que seriam ações sem volta.

Durante toda a peça, tudo esteve contra o amor do jovem casal: as famílias, o Estado, a indiferença da natureza e o capricho do tempo. A farsa, que havia começado com o casamento proibido, segue para seu final trágico: Julieta é dada como morta. A notícia corre com tamanha rapidez que até Romeu, o único que não deveria, cai na farsa montada pelo Frei e por Julieta, e resolve encontrá-la na morte.

No jazigo de Julieta, Romeu encontra Páris chorando pela morte daquela que nem chegou a desposar. Os dois cavaleiros se encontram e travam uma luta pelo amor da jovem, mesmo que este amor já não valha de mais nada, pois o objeto do amor, no imaginário de ambos, já não existe mais, e talvez nesse embate esteja a maior prova de amor de Romeu. Após matar Páris, bebendo o veneno, Romeu morre rapidamente aos pés de sua amada Julieta, completando sua prova de amor, que até então poderia ser duvidoso por terem sido vãos seus outros amores. Ao despertar de sua falsa morte e se deparar com a cena de horror que a cerca, com seu amor e com Páris mortos, Julieta percebe que seu plano não deu certo, que não há mais forma de vida, pois sua vida estava ligada a Romeu. Para Shakespeare, como afirma Bloom, "morre

o amor ou morrem os amantes”. Os amantes se vão para que o amor fique. Julieta então crava impulsivamente no peito um punhal e morre de forma bem mais bruta que Romeu, diretamente por suas mãos. Julieta encara duas vezes a morte, duas vezes a única forma de não sucumbirem suas vontades, sua vida.

O amor em meio ao ódio é descoberto e dá sentido a todo o derramamento de sangue, que colore as vidas dos que ficaram para ver o hediondo espetáculo no sepulcro dos Capuleto. A tragédia termina com o desfecho digno de amantes que correm ao encontro do próprio fim. Julieta e Romeu comparecem ao encontro que foi marcado, anos antes, por seus antepassados, é um acaso ocasionado por outros e cumprido pelo jovem casal. A rixa tem fim com a morte do casal, e a “mais triste história” (V, iii), como diz o Príncipe, não vem simplesmente para dar lugar à restauração da ordem, mas vem como uma ironia que dá fim à briga com o fim da sucessão dos Capuleto e dos Montéquio.

Julieta carrega toda a subjetividade e individualida-

de que é latente na época e em Shakespeare. Para ela, o amor foi mais importante do que as contingências sociais, o conflito político e as relações de poder das duas famílias. No amor de Julieta e Romeu, não havia o político, o social, mas foram esses fatores que os fizeram escolher a morte e o fim trágico, que eram, para eles, os únicos meios para chegar a um final feliz.

A moral que Shakespeare coloca na peça não é a dos dois amantes que se entregam a um afeto proibido, mas sim do horror à desordem pública, à guerra civil, às juras de morte que aconteciam na briga das duas famílias. Foi preciso perder algo que lhes era muito caro para que sua rixa tivesse fim, o que não havia sido obtido pelo poder político e nem pelo religioso. As duas famílias entregam seus filhos como uma oferenda aos deuses, um sacrifício sangrento, fim violento de toda uma trajetória não menos violenta, pois não seria permitido outro fim para os amantes, como pronunciou o Frei:

“O violento prazer tem fim violento” (III, vi). 

¹ No *Romeu e Julieta* traduzido por Barbara Heliodora, a autora cita Tucker Brooke como referência de uma análise bem pontual desta mudança de postura dos dramaturgos abandonando as idéias da escola clássica de cuidado com os atos passionais.

² Refiro-me à idéia de que Shakespeare deixou mulher, filhos e a posição estável que sua família tinha em Stratford para

viver uma outra vida, em Londres, exercendo uma profissão sem prestígio na época.

³ Refiro-me a outras personagens femininas de Shakespeare, das quais duas foram analisadas em minha dissertação de mestrado, “Mulheres de Shakespeare – do amor à loucura”, 2005, PUC-SP.

ARISTÓTELES – *Poética*. São Paulo, Ed. Nova Cultural, 1999.
BALANDIER, Georges, *O Poder em Cena*, Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1980.
BERTHOLD, Margot - *História Mundial do Teatro*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2000.
BLOOM, Harold – *Shakespeare: a invenção do humano* – Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2001.
BOQUET, Guy - *Teatro e Sociedade: Shakespeare*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1989.
BRANDÃO, Junito de Souza – *Teatro Grego - Tragédia e Comédia*, Petrópolis, Vozes, 1985.
CHAIA, Miguel – A natureza política de Shakespeare e Maquiavel, in: *Revista de Estudos Avançados* (9) 23, 1995,

São Paulo, Ed. Edusp.

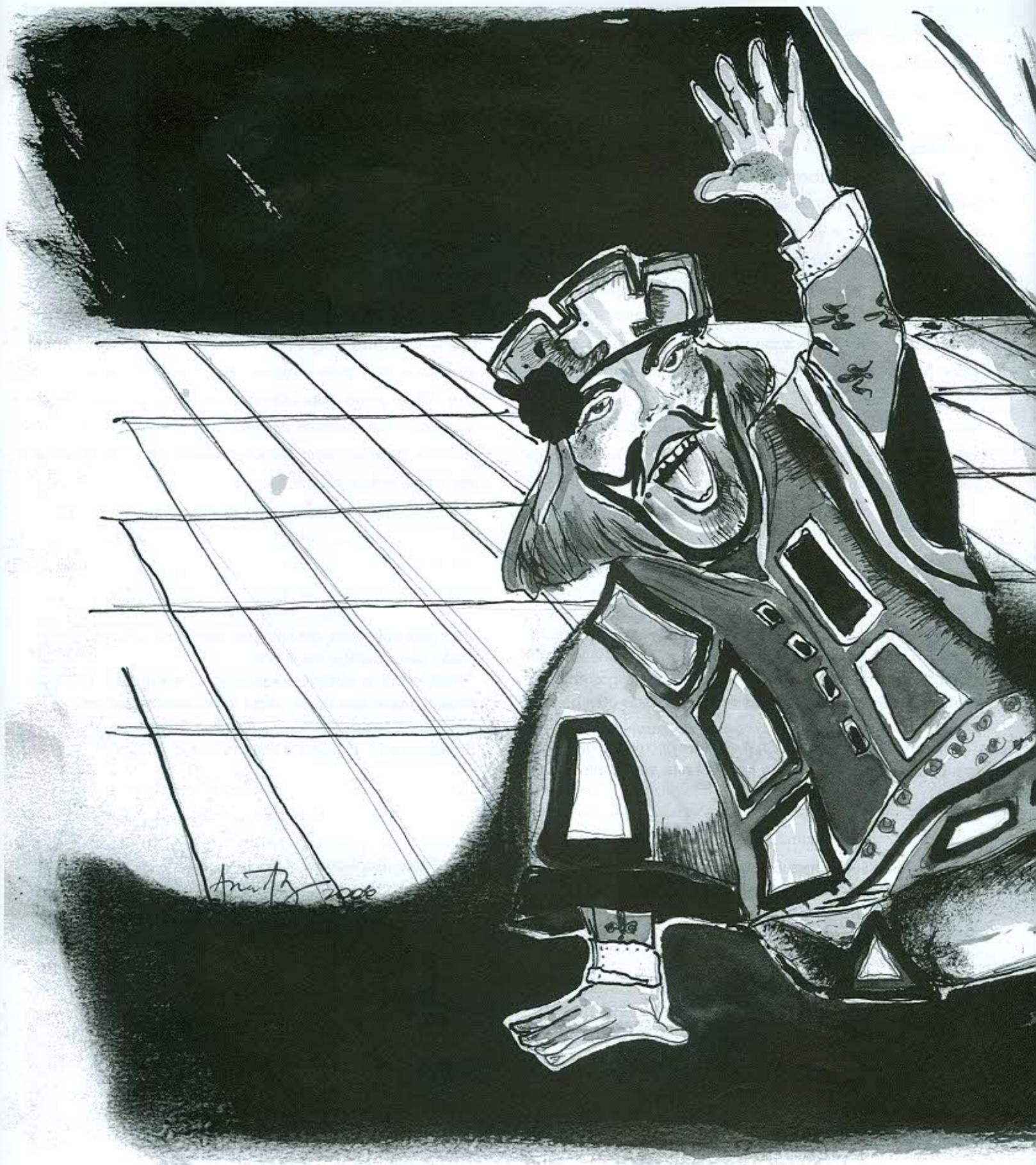
DULEY, Georges e Michelle Perrot – *História das Mulheres do Ocidente – Do Renascimento a Idade Média*, Porto, Edições Afrontamento, 1991.

História das Mulheres do Ocidente – O Século XX. Porto, Edições Afrontamento, 1991.

HELIODORA, Barbara – *Falando de Shakespeare*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1998.

A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

SHAKESPEARE, William - *Romeu e Julieta*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1997. Tradução: Barbara Heliodora.



A TRAGÉDIA DE CANUDOS

Resenha-ensaio da peça *Os Sertões: A luta II – O Desmassacre*, dirigida por Zé Celso¹

Ricardo Melani

Professor da Faculdade de Educação da PUC-SP

Resenhar a peça *Os Sertões: A luta II – O Desmassacre*, de Zé Celso, é por si só uma tarefa ingrata. A multiplicidade de sentidos presente no palco, durante as quase seis horas de duração da representação teatral, é um obstáculo quase intransponível para o registro da riqueza da obra em palavras. Afinal, o teatro é muito mais do que palavras, muito embora, na maioria dos casos, não possa prescindir delas. Então, esse texto só pode se limitar a ser uma visão parcial e, portanto, reducionista desse trabalho artístico. Um retrato de um filme. Um instante de um movimento. Um possível dentre possíveis.

Em grande medida, a complexidade da peça está na confluência de duas referências que acompanham toda a obra. Por um lado, Zé Celso se apóia em um fato de primeira envergadura da nossa história: a Guerra de Canudos. Melhor dizendo, apóia-se em uma obra-prima da nossa literatura, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que descreve, de maneira singular pela vivacidade e por seu estilo de linguagem, os acontecimentos de Canudos². Portanto, a peça é sobre um tempo e um lugar determinados e, principalmente, sobre gente. Pessoas de carne e osso que, antes de serem personagens do teatro, os são da história. Assim, é imanente à obra artística a história de Canudos, com todas as suas vicissitudes e contingências.

Por outro lado, uma segunda referência recorrente é a tragédia antiga. A Guerra de Canudos é contada por meio das características da tragédia; dessas, os aspectos apolíneo e dionisíaco se intercambiam e interpenetram durante o trans-

correr da apresentação. Claro está que esses elementos já estão presentes na obra de Euclides, mas eles são ressaltados e enaltecidos no palco. Eles são desvelados ou revelados como protagonistas, e não como personagens secundários.

A relação entre essas duas alusões, que fundam o espetáculo, o torna poderoso. Ele é enérgico, intenso, na medida em que apreende do particular, um fato histórico, a alma do universal, as características da tragédia; ou o seu correspondente inverso: o universal se materializa no particular do trágico brasileiro. Ora a originalidade nacional, ora o comum do ser humano, ou ambos, como se vê na maioria das cenas, são enaltecidos nas vozes dos personagens.

EUCLIDES E AS VÍSCERAS BRASILEIRAS

No século XX, principalmente na sua primeira metade, muitos intelectuais e escritores brasileiros de grande porte preocuparam-se com a busca por uma identidade nacional. Eles colaboraram com seu quinhão para desvendar os traços originais e problemáticos do povo brasileiro e do próprio Brasil. Desse tecido, contam-se as linhas de um Sérgio Buarque de Holanda, com *Raízes do Brasil* (1935), de um Gilberto Freyre, com *Casa Grande e Senzala* (1933), e de um Caio Prado Júnior, com *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942); mas, também conta-se o investigador ficcional de Graciliano Ramos, em *Vidas Secas* (1938), de Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas* (1956), entre outros. As veias do

povo brasileiro, como rios que dão vida à terra do Pau Brasil, ressaltaram e ressaltam nesses escritos.

Euclides pode ser considerado como um precursor dessa busca. Ele é um pré-moderno que indica e, por vezes, ultrapassa o moderno, na sua atualidade. *Os Sertões* (1902) une a realidade ao ficcional das palavras trabalhadas para talhar o Brasil e o brasileiro. Euclides foi um estudioso que se apoiou em teorias geográficas e sociológicas, e principalmente na sua sensibilidade de escritor para tentar explicar a realidade singular-nacional, para tentar “desvendar o mistério da terra e do homem brasileiro”³. Evidentemente, nesse explicar estava presente a sua formação ideológica - marcada pela formação militar, pelo positivismo e pelo republicanismo. No entanto, o contato direto com a situação e os acontecimentos da guerra fez com que Euclides percebesse que Canudos não era um foco monarquista, como se divulgava; tratou, então, de examinar essa sociedade complexa, ao mesmo tempo em que denunciou o massacre. *Os Sertões* é o registro dessa análise e dessa denúncia.

Não é à toa que Euclides divide sua principal obra em três seções: A Terra; O Homem; e A Luta. Na primeira, ele trata de maneira extensa de uma série de conhecimentos que guardam relação de unidade entre si. A partir da geografia, da geologia, da botânica, mas também da história e do folclore, Euclides elabora narrativas que encaminham paulatinamente o leitor para os acontecimentos da guerra. A visão euclidiana, que também é a do leitor, em um primeiro momento, é direcionada do geral para o particular, de maneira tal que o olhar sobre Canudos é antecedido pelo olhar mais geral da topografia e do clima brasileiros. A topografia e o clima são o substrato do homem brasileiro. Euclides personifica a terra. Dá voz a ela como responsável e determinante da realidade humana.

...o martírio da terra se reflete no do homem; o flagelo do clima, no espancamento do sertanejo pelas canículas ou ainda a sugestiva imagem vegetal da degola extraída do *Melocactus bahiensis*, popularmente conhecido como “coroa de frade”, reflete-se naquele sacrifício humano, a degola, que tanto aterrorizou os conselheiristas no final da guerra. Ademais, o pior desastre desse final, a destruição de Canudos, espelha a catástrofe do círculo vicioso das secas. (Bernucci, pp. 16-7)



O sertanejo é um dos tipos brasileiros que encarnam a singularidade nacional e... sintetizam a mestiçagem e a simbiose do meio com o humano.

A seção O Homem inicia-se pela afirmação da formação étnica do povo brasileiro a partir das suas três raças basilares. Esse movimento compreende, a princípio, um olhar panorâmico sobre o índio, o português e o negro, mas logo centra seu foco no sertanejo. O sertanejo é um dos tipos brasileiros que encarnam a singularidade nacional e, em certa medida, sintetizam a mestiçagem e a simbiose do meio com o humano. Se Euclides personificou o meio físico, em jogo dialético, também “terraficou” o personagem. Para ele, em grande medida, a psicologia do homem se consubstancia na geografia, no solo e no clima. Os dois pólos dessa relação (o homem e a terra) são sustentados por uma visão de caráter naturalista. A natureza é o elo no qual se perde a linha divisória entre os dois.

Para Euclides, o sertanejo é um forte de aparência fraca:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte... A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance da vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasimodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de

membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente (...) É homem permanentemente fadigado... Entretanto, toda esta aparência e cansaço ilude... Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormecidas. O homem transfigura-se... reponha, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias.⁴

O sertanejo é produto da adversidade do solo e do clima. O sertanejo sobrevive porque é uma raça forte. Sua pele, seu corpo e sua psicologia estão naturalmente preparados para suportar a seca.

Essa capacidade de resistência é central no transcórre de vários episódios de A Luta. Essa seção, terceira de seu livro, é uma descrição dos conflitos físicos e bélicos propriamente ditos da Guerra de Canudos⁵. Impressionou na época o rechaço dos conselheiristas às investidas das expedições do exército: Com pedras, paus e armas rústicas, os guerreiros de Canudos enfrentaram, várias vezes com sucesso, batalhões numericamente superiores e poderosamente armados. Ao final, o desastre da ação sangüinária promovida pelo exército. A denúncia de um massacre:

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados (Sertões, p. 778).

OS DOIS CAMINHOS SE TORNAM UM

A segunda referência importante da peça apontada no início deste texto é a tragédia. Quais são as características da tragédia grega presentes na encenação de *Os Sertões*? São, principalmente, as que deram origem à própria tragédia. Nesse aspecto, os primeiros escritos de Nietzsche⁶ são um ponto de apoio teórico revelador. Para ele, seguindo os passos de Schopenhauer, a arte é o único conforto na catastrófica trajetória individual do ser humano, marcada pela dor, pelo sofrimento.

O indivíduo em contraposição à vontade cega da natureza é dilacerado. Seu destino é um mero instrumento de manifestação da espécie. Somente a ilusão gerada pela arte confere ao indivíduo a capacidade de resistir diante da aterradora verdade do absurdo da dor, da morte e da inutilidade da sua existência.

mento e pela destruição. O indivíduo em contraposição à vontade cega da natureza é dilacerado. Seu destino é um mero instrumento de manifestação da espécie.

Somente a ilusão gerada pela arte confere ao indivíduo a capacidade de resistir diante da aterradora verdade do absurdo da dor, da morte e da inutilidade da sua existência. A arte clássica grega exprimiu nos deuses Apolo Olímpico e no estrangeiro Dionísio⁷ dois caminhos de apaziguamento. Apolo, ou a arte apolínea, por meio da exaltação da beleza, das imagens de perfeição, dos feitos heróicos de nobres, induz o homem ao sonho olímpico, no qual a miséria da realidade é esquecida. Porém, o horror da existência não deixa de se revelar no sonho. Então, a ira, a revolta, o furor de Dionísio, assim como a sublimidade orgíaca, tornam-se a única arma de defesa contra o medo e a tristeza.

A tragédia grega surge como uma espécie de síntese dessas duas tendências. Ela é uma espécie de simbiose entre a beleza e a verdade. Ésquilo e Sófocles são dois representantes máximos dessa modalidade artística. Em suas peças, o dionisíaco é semicontrolado pelo apolíneo. A verdade da vontade vital é em parte camuflada, em parte, revelada. Portanto, se o dionisíaco é semicontrolado pelo apolíneo, por sua vez, o apolíneo é ferido pelo dionisíaco. Ou seja, a tragédia

não pára na beleza estética. O que caracteriza a tragédia grega é exatamente a relação entre esses dois pólos em constante conflito e aproximação, em uma relação de interdependência. Não é à toa que Nietzsche localiza em Eurípides a degeneração da tragédia, pois nas obras desse dramaturgo há o predomínio do apolíneo. A razão se sobrepõe à emoção ou à pulsão instintiva. Eurípides teria inaugurado uma estética racionalista - cada parte da obra teatral deveria passar pelo tribunal da razão lógico-formal. Tal procedimento teria como consequência a perda da magia e o desequilíbrio entre as duas tendências que inauguram a própria tragédia.

O DESMASSACRE: A RESISTÊNCIA É ETERNIZADA

A Luta II – O Desmassacre é uma das cinco peças de *Os Sertões* dirigidas por Zé Celso. Trata-se de um movimento desenvolvido há seis anos, no qual a obra de Euclides da Cunha foi trabalhada, devorada e recriada. Essa recriação começa pelo próprio contexto atual do Teatro Oficina. O que deu origem à primeira montagem de *Os Sertões* foi a idéia de uma metáfora: há muito tempo, o Teatro Oficina tem sua existência ameaçada por interesses imobiliários, mais especi-

O apolíneo e o dionisíaco passeiam durante o transcorrer da história trágica dos sertanejos de Canudos. O primeiro assume as vestes da ordem e da razão pela palavra dos militares. O ímpeto republicanista está apoiado na aparência do discurso enganador.

ficamente pela possível construção de um *shopping* do Grupo Sílvio Santos no mesmo local do teatro; assim, a resistência dos artistas e do público em geral contra o fim do Oficina, contra a força do poder econômico e pela construção de um lugar público de cultura é assemelhada à luta dos sertanejos conselheiristas contra o poder bélico do exército e o poder político dos republicanistas na Guerra de Canudos.

A peça tem início já na entrada do teatro. A encenação começa na rua Jaceguai, centro de São Paulo, com cenas de ação do "exército" que envolvem o público e transeuntes. Sob a voz de comando do tenente Pires Ferreira, há a conclamação da luta em defesa da República:

Eu, Tenente Pires Ferreira
Herói de Guerra e desta Feiral
Paulista!
Brado: Abaixo a Monarquia Terrorista!
(apontando o telão)
Vejam que imagens indecentes
usadas neste Teatro Oficina, este antro de Monarquistas doentes!
Dizem ser arte, Os Sertões, nessa mentirosa encenação!
Aproveitando-se da nossa derrota na terceira expedição,
pretendem mais, se expandir por todo quarteirão,
nos privando do progresso do Shopping do Minhocão!
Nesta manifestação pelos Humanos Direitos de Propriedade,

Da República agonizante clamemos: às armas povo desta cidade!
Vejam: a República está a perigo. É preciso salvar a República!⁸

Desde o início, o público é participante do imaginário teatral, e a Guerra Canudos é revivida, reencarnada, atualizada no ato da representação. A solicitação de participação da platéia continua durante todo o espetáculo. O teatro é transformado em um centro de operação da guerra. Muitos dos espectadores atuam ao lado dos mais de cinquenta atores. Em determinadas cenas, todo o espaço de encenação é tomado por múltiplas e diversas ações, ora coordenadas entre si, ora de caráter independente. Assim, em proporções mais reduzidas, são lembrados ou referidos os rituais orgiásticos e os festivais atenienses de representação.

O apolíneo e o dionisíaco passeiam durante o transcorrer da história trágica dos sertanejos de Canudos. O primeiro assume as vestes da ordem e da razão pela palavra dos militares. O ímpeto republicanista está apoiado na aparência do discurso enganador. Sob a alegação de que Canudos é um pólo de resistência monarquista, os oficiais exortam à guerra e à destruição. Clamam à ordem positivista contra o caos conselheirista. Sob a patrulha do progresso e da civilização, difamam como retrógrados e bárbaros os interesses dos sertanejos rebelados.

O dionisíaco está sobretudo na força da natureza e, por extensão, no sertanejo, que encarna o homem apegado à natureza. Sua capacidade de resistência está relacionada à integração-na-adversidade com o clima e a terra. Na terra, o homem deixa de ser apenas um indivíduo e passa a ser força instintiva e integrativa de uma totalidade maior. É essa força instintiva que se levantou e resistiu às investidas de poderosos batalhões do exército brasileiro.

A força instintiva, por vezes, é particularizada no desejo sexual, e ameaça constantemente a postura controlada e racional dos soldados. Desequilibra a lógica formal que é a espinha dorsal da disciplina e da ordem, aspectos fundamentais de coesão das forças do exército.

CANTADORAS ZABANEIRAS

(tentando seduzir os Soldados e fazer de Monte Santo uma Capua; mas se estes cederem à sedução das gatas no cio, General Barbosa chia.)

As tropas romanas desmoronavam

Aí em Capua demoravam,

lugar cheio de delícias,

ninguém queria deixar

Ai Ai Ai...

Ah! Pro descanso do guerreiro

SOLO

Fodia-se

SOLO

soldava-se

(fazem sinal de \$)

o dia inteiro

ZABANEIRAS

(decepcionando-se)

Monte Santo, que inversão

Ninguém trepa, e o tesão?

Zabaneira

Que brocheira

Ninguém paga,

Tudo caga,

Não vai nem de graça

(decidem fazer uma orgia de mulheres, entre si e as do público; sugestão: sauna gay para mulheres; procuram as mulheres do público, provocam os homens, viram Dragões com Línguas de Fogo Sexuais desafiando a fúria Machista dos São Jorge)

Rala o grelo Zabaneira

Rala o grelo Zabaneira

No meu grelo brincadeira

Rala o grelo Zabaneira

Rala o grelo Zabaneira

No meu grelo brincadeira

a fome até passa

Zabaneira meu inferno

(tocando a boceta)

queima, neste afago terno,

gozo como o pai eterno!

(quase gozando)

GENERAL BARBOSA

Vocês já nasceram queimadas,

pombas putas desgraçadas.

ZABANEIRAS

Aqui vocês bocejam,

Nós bocetamos

Vocês desassossegam

Nós valentgozamos.

(Gozam descaradamente)

GENERAL BARBOSA

Fuzilaria, preparar!

(Os soldados guardam as trouxas do soldo e apanham as armas)

Atirar!

ARTHUR OSCAR

Não!!!

(com gravidade e respeito, com medo que Barbosa faça uma loucura)

Hoje é dia dos namorados!

ZABANEIRAS

General, nem assim serão recompensados!

Marcam passo, marcam toca

diante do inimigo,

nosso amigo,

nem vos ligo.

(saem putas atrás do(a)s amantes sertanejo(a)s)

ALFERES WANDERLEY

(para os Oficiais, desesperado por esta perda do elenco)

Perdemos as Zabaneiras!

CABO VIADO

Vamos comer o Pires Ferreira!

GENERAL BARBOSA

Fuzilamento!

ARTHUR OSCAR

(sem saber o que fazer, manda a tropa dispersar)

Dispersar!

A peça é desenvolvida no jogo entre essas duas tendências artísticas e humanas. Evoca a denúncia do massacre, mas afirma a força da resistência. Propicia analogias temporais e atemporais. Contrapõe ao grandioso, o ridículo; à verdade, a verossimilhança; à dor, o prazer; à razão, a emoção.

A peça, nessa multiplicidade de significados e possibilidades, revela, antes de tudo, que Canudos não só não se rendeu: Canudos não morreu! Embora os conselheiristas tenham sido chacinados, o massacre de Canudos eternizou a resistência, o desmassacre, como um grito que ecoa para além do fato histórico. A prova disso é a existência (resistência) da

obra-prima literária *Os Sertões* e a própria encenação da peça. Na denúncia de Euclides da Cunha, estava a poesia do humano-brasileiro que Zé Celso rebatizou como humano-humano, Rocha Viva da atualidade.

Removendo
a nacionalidade,
a personalidade,
a superfície,
rocha surge nua
frágil pedra
onde a alma viva medra...¹⁰

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo, Cultrix, 1997.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões; campanha de Canudos*. São Paulo, Ateliê Editorial, Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão Dionisíaca do Mundo*. Trad. Marcos Sinésio e Maria Cristina de Souza. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

1 Alguns dados da ficha técnica – direção e dramaturgia: José Celso Martinez Corrêa; diretora-assistente: Camila Mota; conselheira: Catherine Hirsch; encenação: Oficina Uzyna Uzona; música: criação coletiva; direção de sound design: Rodolfo Dias Paes; direção de arte: Osvaldo Gabrielli; figurino: Sônia Ushiyama e Silvia Moraes; iluminação: Irene Selke, Ivan Andrade e Ricardo Morañez; direção de vídeo e filme em 16mm: Fernando Coimbra; direção de cena: Elisete Jeremias e Estanislau Azevedo; produção: Ana Rúbia de melo e Bia Fonseca.

2 O livro *Os Sertões* é fruto de um convite de Júlio de Mesquita, proprietário do jornal O Estado de S. Paulo, a Euclides para realizar uma reportagem sobre a Guerra de Canudos. Euclides aceita o convite e integra a comitiva do então Ministro de Guerra, Marechal Bittencourt, acompanhando as operações do Exército de agosto a outubro de 1897. Nesse período, Euclides colhe os dados que darão vida à sua obra publicada em 1902.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2 ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

ROVIGHI, Sofia Vanni. *História da filosofia contemporânea; do século XIX à neoescolástica*. Trad. Ana Pareschi Capovilla. São Paulo, Loyola, 1999.

3 A frase completa de autoria de Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, é a seguinte: “É moderna em Euclides a ânsia de ir além dos esquemas e desvendar o mistério da terra e do homem brasileiro com as armas todas da ciência e da sensibilidade.” (p. 347)

4 Euclides da Cunha. *Os Sertões*. p. 208.

5 A peça teatral de Zé Celso aqui analisada se concentra nesses conflitos descritos em *A Luta*.

6 Principalmente *A visão dionisíaca do mundo, O drama musical grego, Sócrates e a tragédia e O nascimento da tragédia*.

7 A origem do mito de Dionísio está em rituais da Ásia.

8 Texto da peça disponibilizado na Internet.

9 Idem.

10 Idem.

O texto de Erwin Piscator tem um significado histórico. As experiências do Teatro Político ocorreram logo após a 1ª Guerra Mundial. A década de 1920, na Alemanha, foi tormentosa, como no resto do mundo. Foi um pioneiro na composição de uma dramaturgia pedagógico-crítica. Bertolt Brecht reconhece em Piscator seu professor. A melhor qualificação de Piscator, acreditamos, é feita por Wolfgang Drews, no prefácio do livro *Teatro Político*. Diz: "Em tempo incrivelmente reduzido, Erwin Piscator criou um teatro que realizou a ligação entre os intelectuais e as massas, um teatro que penetrou no isolamento dos intelectuais e reuniu os indivíduos" (p. 12). O texto de Bertolt Brecht "Cinco dificuldades no escrever a verdade" é de 1934, período de ascenso do nazismo. Constitui um manifesto de luta contra Hitler. O totalitarismo e a guerra foram matéria-prima de seu teatro.

TEATRO POLÍTICO – ERWIN PISCATOR*

I Da Arte à Política

A minha cronologia começa em 4 de agosto de 1914. A partir daí, o barômetro subiu:

- 13 milhões de mortos
- 11 milhões de mutilados
- 50 milhões de soldados em luta
- 6 bilhões de tiros
- 50 bilhões de metros cúbicos de gás.

Nisso que aí está, o que vem a ser a "evolução pessoal"? Aí ninguém evolui "pessoalmente". Outra coisa o faz evoluir. A guerra antepôs-se ao moço de vinte anos. Destino que tornou supérfluos quaisquer outros mestres. Verão de 1914. Munique. Eu era voluntário do Teatro da Corte e estudava história da arte, filosofia e germanística na Universidade.

No Teatro da Corte, dava-se, em primeiro lugar, o drama clássico; depois, Wildenbruch, Anzenbruger, etc. Como especial incursão no modernismo, Ibsen, o *Kater Lampe* de Rosenov, etc. Duas orientações lutam uma contra a outra. De um lado Lutzenkirchen (discípulo de Passart), de outro Steinruck, como representante do modernismo de Berlim. Nenhuma tentativa de experimento cênico ou dramatológico.

Nas peças de câmara, dominam o programa Hauptmann, Strindberg e Wedekind. Além deles, Oscar Wilde, os franceses e a moderna peça social, sobretudo como atividade comercial.

Mas isso veio de gatinhas. Com que irrealdade não se separavam, uma da outra, as estradas, diante de um futuro que todos pressentiam, mas que, no entanto, ninguém tinha a coragem de confessar a si próprio. Todos se atordoavam com o fragor nacional que, mais tarde, passaria a fazer parte do bom tom e que, numa obstinação histórica, degeneraria em psicose.

Ninguém poderá acusar-me de não ser um "bom alemão". A minha é uma antiga família de pastores. Fui educado à maneira nacional, mas sei como meu pai, ainda hoje ferrenho nacionalista, estremece à idéia de eu também ser convocado, e sei que alegria a sua quando, por ocasião do primeiro recrutamento, fui rejeitado por fraqueza física.

Patriota? Os meus olhos brilhavam como os de todos os outros rapazes, quando, em Spiegelstusberg (Marburgo), se festejava o aniversário do imperador, ao rufar de tambores e toques de clarim. Eu não gostava da escola. A aridez dos mestres daquele tempo e a educação pequeno-burguesa fizeram com que, além das matérias obrigatórias, eu estudasse as minhas próprias idéias. Vivia isolado, com dois amigos que pintavam, enquanto eu compunha poemas.

Meus pais tinham vindo do interior. Foi no interior que nasci. Cinco anos entre camponeses. Marburgo, com os seus vinte mil habitantes e os coloridos estudantes que, armados do dinheiro paterno e dos variadíssimos bonés, pareciam "criaturas de um mundo superior", dava-me a impressão de uma grande cidade. Nas ruelas da velha cidade, vivíamos entre burgueses, artesãos e operários.

Não frequentei a escola primária especial, então anexada aos institutos superiores de ensino; fui, em primeiro lugar, à escola pública, obedecendo ao expresso desejo de meu pai, originário de uma família simples, de vida rústico-patriarcal, cuja base era um verdadeiro cristianismo, de acordo com o possível naquelas circunstâncias. (Não conheci criaturas mais simples nem melhores cristãos, no que se relaciona à indulgência pelos erros alheios, à compreensão, à bondade, à tolerância e ao total desinteresse pelo mundo exterior, política, cobiça de altos postos, etc., do que meus avós e o irmão de meu pai.)

* ERWIN PISCATOR. *Teatro Político*. Edição refundida por Feliz Gasbarra. Prefácio de Wolfgang Drews. Tradução de Aldo Della Nina. Civilização Brasileira

Não pretendo escrever aqui a crônica de minha família. Para, no entanto, frisar que se pode ser comunista sem ter sangue judaico, direi ainda: *Die Welt am Montag*, de Berlim. Recorte do número de 1º de março de 1927. ERWIN PISCATOR. O senhor escreve-nos: "Numa parte da imprensa se tem divulgado que me chamo, na realidade, Samuel Fischer, e que sou judeu oriental imigrado. Infelizmente, não é verdade. Não me daria o trabalho de responder, se a oposição não apresentasse esse fato como argumento contra o meu trabalho. Os cavalheiros que tanto se interessam pela minha origem 'pessoal' talvez me honrem com uma visita para que eu, apoiado em 'minhas' velhas Bíblias, possa mostrar-lhes que elas foram refundidas pelo meu antepassado Johannes Piscator, professor de Teologia, primeiramente em Estrasburgo, depois em Herborn (e até em Nassau), com o propósito de aprimorar a tradução luterana. A edição veio a lume no ano de 1600, provocando, com outros 200 trabalhos do mesmo autor, uma extraordinária sensação."

Embora me distinga um pouco desse Johannes Piscator, creio que algumas gotas daquele rígido protestantismo, despido de humor, ficaram no meu sangue que recebeu, igualmente, uma mistura de sangue huguenote. Seja como for, o que eu não quis foi ser vigário, contrariando o desejo de meu pai. Pareceu-me mais importante outra tribuna.

Evidentemente, mal manifestei a vontade de trabalhar em teatro, recebi a repulsa de todos. Ouvi tudo quanto ainda hoje repito aos intérpretes: é melhor que ponha de lado essa profissão tão insegura e difícil, essa profissão em que os próprios talentos avançam com dificuldade. O ciúme e a inveja esmagam. E ainda hoje ouço meu avô dizer, escandindo bem as sílabas: "Você quer ser ator?!", como quem dissesse cigano, vagabundo, ou coisa pior.

Para arrancar-me dessa burguesia, dessa pequena burguesia, valeram-me Nietzsche, o desdenhador dos burgueses, e Wilde, o esteta, o esnobe, bem como todos os que, naquele tempo, ridicularizaram, combateram ou interpretaram a mórbida sociedade burguesa dos últimos cinquenta anos.

Na minha biblioteca: Heinrich Mann, *Morte em Veneza* de Thomas Mann, Tolstoi, Zola, Werfel, Rilke, Rimbaud, Stefan George, Heym, Verlaine, Maeterlinck, Hofmannsthal, Brentano, Klablund, Strindberg, Wedekind, a *Psicologia* de Messer, Wundt, Windelband, Fechner, Schopenhauer. E ainda, entre outros, Otto Ernst, Conan Doyle, A. De Nora.

Em resumo, o que imperava era aquela típica disposição entediada, resignada, autonegadora, que parecia um resto de *fin de siècle*, um *laissez-faire, laissez-aller*, em fortíssimo contraste com a febril atividade política e econômica. Eu não tinha então nenhuma idéia da mútua dependência das coisas: os socialistas me pareciam criaturas de barba mefistofélica e famoso barrete vermelho em formato de balão. Sem saber contra quem, ou contra o quê era preciso voltar-se, só restava, aparentemente, nadar a favor daquela ampla e pastosa corrente.

De súbito, ecoa o grande hurra alemão, o entusiasmo guerreiro. Todos, em volta de mim, se alistam como voluntários de guerra. Menos eu. E por uma questão de sentimento, não de convicção. Neutro. As multidões percorriam as ruas de Munique cantando, bebendo, discursando. Num dos discursos - todos segurávamos o chapéu na mão - o entusiasmo era geral. A todo instante, ressoava o hino alemão (apesar da coragem, um calafrio percorria a espinha). De repente, ouvi, perto de mim, dois autênticos cidadãos de Munique:

- Olhe lá! Esse sujeito não tira o chapéu!
- É um espião!

Exigiram que o sujeito tirasse o chapéu. O homem, em vez de obedecer, pôs-se a correr (tolamente), transpondo o Stachus. Todos atrás, aos berros de "espião, espião!" Agarrado, moeram-no de pancadas. Finalmente, a multidão - não conhecendo mais nenhum freio ao entusiasmo - dirigiu-se ao palácio do rei. Entretanto, os soldados, cobertos de flores, marchavam para a estação. Repulsivo delírio que não me arrebatava, e que é testemunhado por versos nascidos naqueles primeiros dias de agosto.

Lembra-te dos Seus Soldados de Chumbo

Tens de chorar agora, mãe. Chora.
Ele era teu filho quando, pequenino,
brincava com soldadinhos de chumbo,
todos de arma embalada,
e de repente todos caídos, mortos.
O menino cresceu,
fêz-se soldado,
e partiu para a frente.
Tens de chorar agora, mãe. Chora.
E quando leres: "morreu como herói",
lembra-te dos seus soldados de chumbo
todos de arma embalada
e de repente todos caídos, mortos.

Coisa incompreensível para mim, então rapaz de vinte anos, tanto mais por se tratar de uma geração inteira que vivera sempre a discutir a liberdade intelectual e a evolução de sua personalidade, e que, no entanto, de súbito e sem a menor resistência, era vítima da loucura geral; eu não conseguia aceitar que, salvo algumas exceções, toda a nata mental da Europa se erguesse, como um só homem, em defesa dos “sagrados bens” até então por ela encarados com muito ceticismo, e mais com a pena do que com o fuzil. Levante contra os “inimigos” Tolstoi e Dostoiévski, Púchkin e Zola, Balzac e Anatole France, Shaw e Shakespeare. Na mochila: Goethe e Nietzsche. Essa geração selou, dessa maneira, a sua falência mental. Por mais que tivesse pensado, por mais que tivesse feito, em 4 de agosto o que ficou provado, foi que ela nada tinha feito, nada tinha pensado.

Nós, moços, não tínhamos chefes que nos contivessem, não tínhamos ninguém a cuja palavra humana pudéssemos apegar-nos. Eu, e seguramente muitos outros comigo, estava dominado por uma ilimitada frustração. Não se tinha experiência. Em 1912 e em 1913, e especialmente em abril de 1914 pressenti repetidas vezes a guerra, como se vê nos seguintes versos:

Guerra!

(de um poema)

Sinto a guerra

.....

Guerra!?

Quem invoca a guerra? Um punhado de idéias expulsas do ninho.

Conta os olhos rasgados,

as gargantas dilaceradas pelo terror,

os corpos varados de balas, encharcados de sangue

na dor refreada de centenas de anos,

bilhões de noites femininas renunciadas!

Guerra?

Implorai: guerra à guerra!

Mas assim, isolado, parecia-me sem sentido uma resistência individual à guerra. Portanto, ao receber a ordem de apresentar-me, obedeci como a um “chamado do destino”. Jamais me cruzou a mente a idéia de fugir ao serviço militar. A palavra do imperador “não conheço mais nenhum partido!” e a decidida adesão dos social-democratas completaram a confusão.

Nunca veio a público que em 3 de agosto, na decisiva sessão da fração social-democrata do parlamento, foi apresentada por Ledebour, Lensch e Liebknecht uma resolução destinada a negar apoio à guerra. Nunca se soube que em Neukoln, 300 operários realizaram uma demonstração contra a luta e foram detidos, que Rosa Luxemburgo, ao saber que o Partido Social-Democrata dera o seu apoio à guerra, chorou amargamente.

Em janeiro de 1915, cumprindo ordens, marchava eu lentamente pelo gelado campo de exercícios, metido ainda, naquela ocasião, numa farda de duas cores, azul e vermelho. O colarinho subia-me 10 centímetros pelo pescoço, o fundo das calças caía-me até a altura do joelhos, uma das botas era de número 42, a outra de número 39. O boné, sem viseira, desabava-me sobre a cabeça. (Foi somente quando o sargento o enfiou por cima das minhas orelhas que compreendi que, afinal, podiam tê-lo lavado.) De tal modo fomos esfregados que “a água fervia no assento dos rapazes”. Dignamente preparada a grande hora, por gente medíocre. E foi contra essa gente que nos voltamos em primeiro lugar.

“Como ousavam aqueles sujitos, pedreiros, açougueiros ou coisa semelhante – naquele momento serventes do militarismo-, como ousavam tirar nossas almas sargentos e cabos que recuavam para dentro de si próprios, como caracóis, ao menor contato? Aqueles sabichões que, perguntados por que era preciso cobrir o corpo de cores, como para um noite de carnaval, respondiam: talvez para morrer dentro deles... Como se gabavam daquilo! Morrer... Ora, ouçam sargentos, guardadores de gado em uniforme militar! Sabem, acaso, que espécie de conhecimento é a morte? Não, não, cem vezes não! Caipirões que calculam a colheita pelo estreme, porque o céu está azul e o sol se transformou numa coroa. Que vontade de agarrar o fuzil pelo cano e dar uma coronhada na cabeça de um desses torturadores de almas!

O sistema é bom, e a tortura age com energia. O jugo assenta-se duramente no pescoço de todos, e todos devem saber apenas uma coisa: que todos juntos constituem o Estado, o poder, sem o qual o Estado não passa de um tronco desprovido de membros, ou então é liso e redondo como bola de bilhar!

Esperamos o dia, sargentos.

Do meu Diário
fevereiro de 1915.

Partimos para o arco de Yprès. Os alemães achavam-se em plena e famosa ofensiva da primavera de 1915. O gás fora usado pela primeira vez.

Debaixo do céu desalentado e sombrio de Flandres, fedi cadáveres de ingleses e alemães. Iríamos completar as companhias dizimadas. Antes de chegarmos à primeira linha, fomos levados para a frente e para trás. No momento em que, mais uma vez, avançávamos, caíram as primeiras granadas, e recebemos ordem de dispersar-nos e cavar trincheiras. De coração aos saltos, eu, atirado ao chão, procurava, como os outros, cavar o mais rapidamente possível com a minha pá. Mas enquanto os meus companheiros progrediam, eu ficava na mesma. O sargento, praguejando, rastejou até mim:

- Com mil diabos, vamos!
- Não consigo.
- Por que não? estranhou o sargento.
- Não posso.
- Qual é a sua profissão? rosnou o homem.
- Ator de teatro.

Diante das granadas que explodiam, no momento em que proferia a palavra “ator”, aquela profissão, pela qual eu sempre lutara até o extremo, e que para mim sempre fora a coisa suprema, pareceu-me, com as demais artes, tão tola, tão ridícula, de uma falsidade tão grotesca, numa palavra, tão pouco adequada à situação, em tão pouca harmonia com a minha, com a nossa, com a vida daquele instante e daquele mundo, que tive menos medo da chuva de balas que vergonha da minha profissão.

Um pequeno episódio, mas significativo para mim, a partir de então e para sempre. A arte, a real, a absoluta, deve mostrar-se à altura de qualquer situação e nela saber basear-se. Por coisas mais importantes e mais difíceis que aquele fogo de granadas passei desde então nas trincheiras de Yprès, mas lá estava a minha “profissão particular” achatada como as covas que ocupávamos, e morta como os cadáveres que nos rodeavam. Não obstante, que a arte não deve recuar diante da realidade foi o que me provou, a partir daquele momento, a *Aktion*, em que colaborava um grupo de homens os quais desconhecendo, embora, as derradeiras conjunturas, gravavam a verdadeira face da guerra nas paredes dos abrigos, e gritavam de bocarra escancarada. Os seus gritos, porém, eram cobertos pelo estouro das balas, e os seus vultos desapareciam no meio da fumaça. Já antes, pelos meus poemas, fora eu admitido ao scio da *Aktion*, que Pfemfert, único na Alemanha, dirigia contra o obrigatório entusiasmo guerreiro. (E aqui, cabe-me agradecer, com atraso, ao confuso e enfurecido Franz Pfemfert, que, mais tarde, iria destruir o seu trabalho.) Pfemfert, agrilhado pela censura, recolheu aquelas vozes e com elas tentou, pelo menos, dar a conhecer, em seus contornos, as coisas. Uma antologia de poesias nascidas no campo da luta concluiu-a ele desta maneira: “Este livro, asilo de uma idéia hoje sem abrigo, apresento-o contra esta época...” Um primeiro impulso para lutar politicamente com meios artísticos.

Depois de dois anos de trincheira, fui enviado a um posto na retaguarda. Primeiramente a uma seção de aviação. Em seguida, a um teatro da frente de guerra, recém-criado, o que me agradou mais, pois podia exercer a minha profissão. Continuava, ainda, a separar a minha profissão da idéia que cada vez mais me dominava.

Recebeu-me num alojamento civil, melancolicamente recostado. Eduard Busing, organizador e futuro diretor. À sua frente, encontrava-se um rapaz de lábios polpudos, em formato de cereja, e cabelos cujo aspecto não era de maneira nenhuma militar. O rosto sonhador opunha-se inteiramente à pretenciosa arrogância. Tratou-me com muita superioridade. Busing apresentou-o como poeta, ao que o rapaz, imediatamente, declamou um dos seus poemas líricos. Era, naquele tempo, editor de *Neue Jugend*, entre cujos colaboradores figuravam Johannes R. Becher, Ehrenstein, Huelsenbeck, Georg Trakl, Landauer, E. J. Gumbel, Theodor Daubler, George Grosz, Else Lasker-Schuler, Hans Blüher e Mynona. Quando saímos juntos, já éramos amigos, e continuamos a sê-lo. Chamava-se Wieland Herzfeld. Mais tarde, foi chefe da editora Malik.

Nasceu o teatro da frente de luta. O conjunto, a princípio somente homens, tinha o seu centro em Kortrick, de onde percorria toda a frente, tendo de chegar até às tropas em descanso no ponto mais avançado. Notável contraste: assistir ao teatro em cidades crivadas de balas, e não propriamente a uma “arte elevada”, mas a peças como *A mosca espanhola*, *Hans Hucklebein*, *A tia de Carlitos*, *No cavaleiro branco*, e outras. Eu tinha de desempenhar papéis de “bon vivant”, além de outros papéis cômicos. Os papéis de velhos ridículos cabiam a um soldado que perdera um dos olhos e parte dos dentes. Ao vê-lo, todos se contorciam de tanto rir. Mais tarde, entraram para o conjunto algumas moças. Mas o repertório continuou o mesmo. A “arte” era usada para estímulo, diversão. (Como se diz ainda hoje: o homem esgotado pelo dia de trabalho precisa de uma distração à noite.)

Se até então eu sempre vira a vida pelo mágico espelho da literatura, com a guerra houve uma reviravolta. Passei a ver a literatura e a arte pelo espelho da vida. Por outro lado, a guerra, como gigantesco aspirador de pó, sugara todas as lembranças de tempos anteriores. Fui obrigado a “começar de novo do começo”. O que a partir de então aceitei não era arte, nem coisa formada na arte, mas sim a vida, formada no conhecimento.

Digo isso, porque, como sucede a qualquer outro artista, a minha genealogia é estudada (o que, aliás, é uma coisa perfeitamente justa). Assim como se diz hoje que plagiei os russos, que não passo de um epígono de Meyerhold, dizia-se naquele tempo (viesses de onde viesses) que eu era um discípulo de Reinhardt. Nada disso. Como só estive em Berlim, pela primeira vez, em 1918 (não vivi, portanto, o esplendor de Reinhardt) e só assisti a duas peças dele, que, em sua essência, não me interessaram particularmente, não se pode falar em influência. Tampouco me influenciaram os

espetáculos de Munique (se me influenciaram foi no mau sentido).

De toda aquela época, somente sobressai uma personalidade artística: Albert Steinruck, a quem, nos meus tempos de Munique, considerei o mais genial ator, e cujos papéis (Woyzeck, Kater Lampe, Mahl e Hermann), mesmo superada a fase da guerra, permaneceram vivos em mim. Espiritualmente tenso, apesar da força exterior, do pescoço de touro, do rosto redondo com feixes de músculos avermelhados, eis o Steinruck de então, experimentado, sem unilateralidade, homem do mundo, amigo de autores, pintor, aberto aos problemas, tipo do ator que eu desejaria ter ainda hoje.

Por longo tempo, até o ano de 1919, arte e política constituíram dois caminhos que se estendiam lado a lado. No sentimento já ocorreria uma mudança. A arte como finalidade em si não podia mais contentar-me. Por outro lado, eu continuava a não ver o ponto de cruzamento dos dois caminhos, onde deveria surgir um novo conceito da arte, um conceito vivo, combativo, político. Àquela mudança no sentimento era mister acrescentar, ainda, um conhecimento teórico que formulasse claramente tudo aquilo por que eu ansiava. E esse conhecimento quem o proporcionou foi a revolução.

Assim como sobrevinha o dia e a noite, assim também, para os soldados, a palavra paz estava no começo e no fim do dia e da noite. Falava-se constantemente na paz. A paz era o regulador de tudo quanto se fazia. Era o fim e a salvação. Quanto mais demorava, tanto mais era desejada. Mas tanto menos se sabia de onde viria, e quem a traria. E, não se podendo dar uma resposta à pergunta, esperava-se um milagre. Pois o milagre chegou, e foi a notícia da revolução na Rússia. E mais ainda fulgiu quando, com a segunda revolução, veio a mensagem "A todos".

Radiograma dos Comissários do Povo

(mutilado)

Zarskoie Selo, 28-11-1917.

Aos povos dos países em guerra!

A vitoriosa revolução de operários e camponeses, na Rússia, ergue bem alto a questão da paz... Pede-se, agora, aos governos de todas as classes, de todos os partidos, de todos os países em guerra, que respondam categoricamente se querem, ou não, empreender conosco conversações em prol de um armistício imediato e paz geral. Dessa resposta dependerá termos de enfrentar uma nova campanha de inverno, com todos os seus horrores e toda a sua miséria, e ser a Europa varrida ainda mais pela onda de sangue... Colocamos essa pergunta em primeiro lugar. A paz que propomos será uma paz dos povos, será uma paz honrosa de mútua compreensão, capaz de assegurar a todos os povos a liberdade de evolução econômica e cultural. A revolução dos proletários e dos camponeses deu a conhecer o seu programa de paz... O governo da vitoriosa revolução carece do reconhecimento da diplomacia profissional. Mas perguntamos aos povos se o seu pensamento e a sua esperança são expressos pela diplomacia reacionária, se permitem que a diplomacia despreze a grande possibilidade de paz oferecida pela revolução russa. A resposta a essa pergunta... (interferência)... "Abaixo a campanha de inverno! Viva a paz e a confraternização dos povos!" Comissário do povo para as relações exteriores: Trótski. Presidente do Conselho dos Comissários do Povo: Ulianov Lénin.

Uma gigantesca esperança iluminou os demais acontecimentos, e estendeu o seu arco por sobre o fim da guerra. As verdades ocultas subitamente emergiram no esplendor da luz. Aquela coisa indefinível, até então tida por "fatalidade", revestiu-se de formas sensíveis, e se tornaram claros, insípidos, despidos de heroísmo, o seu começo e a sua origem. Reconhecido o crime, sobreveio a poderosa cólera de se ter sido joguete de forças anônimas. (Eu as mostraria mais tarde em "Rasputine": o onipotente espírito pequeno-burguês que naquele tempo regia o destino dos povos.) E a oposição a uma cultura que se deixara agrilhoar por uma "ordem" daquelas, da política e da economia. Evidentemente, não podíamos ainda reconhecer as molas da revolução russa. Não compreendíamos o seu significado no sentido da grande revolução futura. Com o esfacelamento militar russo, e a vitória dos alemães, todos acreditavam que a paz não tardaria, mas tremiam ante a idéia de que aquela paz significasse, igualmente, o fim da revolução russa. (Lembro-me de que, ao voltar da frente, exprimi essa opinião na livraria de Pfemfert, e a isso é que atribuo o fato de, entre nós, ter nascido um alheamento e, mais tarde, uma franca inimizade.)

Chegaram os dias de novembro. Corriam os boatos: "Os franceses se entregam", "Na frente, as divisões confraternizam", "Os marinheiros içam bandeiras vermelhas." Os soldados, em todos os cantos, aglomeravam-se e discutiam; e então, não se sabe de onde, mas aparentemente era uma ordem dos oficiais, conclamou-se à formação de conselhos de operários e soldados.

Achava-me eu, com o teatro, em Hasselt, na Bélgica. Foi na casa dos soldados que se realizou a primeira assembléia. Os oradores, em geral oficiais, proferiam discursos, cuja tônica era esta: "Mantenham a calma e a ordem, mantenham-se juntos, ouçam apenas os seus superiores. O exército deve ser reorganizado", etc. Finalmente, surgiu um pastor que eu sabia ser um dos que mais injuriavam os soldados. Naquele momento, para ele, todos eram "irmãos em Cristo", "seus irmãos" e "fomos unidos pelo amor comum de todos para todos e pelo dever para com a pátria". Nunca vacilara em mandar para a cadeia um coitado que não o saudasse de acordo com o regulamento. (Era um representante extremamente elegante dos servidores de

Deus, no lado alemão da guerra.) Foi demais. Eu não gostava de falar; mas vi-me obrigado a intervir, e o único discurso que proferi na revolução transbordou de queixas contra os representantes da cristandade, e contra aquele em particular. Não tinham impedido o crime da guerra mundial, o que houvera sido o seu dever, mas queriam impedir a revolução, e tornavam a postar-se ao lado dos oficiais. A lembrança de quatro anos de opressão e sofrimento fez com que eu achasse palavras que arrebataram milhares de soldados. Um verdadeiro conselho de soldados substituiu o dos oficiais, e uma delegação desafiou a espada do general.

Regresso à Alemanha. Em primeiro lugar, dirijo-me para casa. Quando me vi, de novo, em Marburgo, continuavam no mesmo lugar, em meu quarto, a biblioteca, os cadernos de escola, os móveis. Mas por baixo deles, sumira-se o solo da segurança burguesa. Os objetos pairavam no ar, como os aposentos das casas cujas paredes exteriores tinham sido despedaçadas pelas balas. As preocupações, todavia, eram tão grandes como as da Europa que chorava os seus mortos e a riqueza perdida. Pesadelo. Novembro chuvoso, úmido. Os “restos do exército” estavam na rua. Os negócios iam mal. Também os de meu pai, cujos bens, em parte convertidos em empréstimos de guerra, se esgotaram depois. O Estado de Guilherme e a catastrófica política de Helfferich é que tinham produzido a pauperização da classe média e iludido aqueles nos quais se apoiavam, por amor ao dinheiro, e não à República, herdeira de tão triste legado. Mas os infelizes enganaram a si próprios. Não sendo isentos de culpa, e mais uma vez desprezando a visão realista das coisas, com sua mentalidade reacionária, tardaram em castigar os verdadeiros culpados. Maldade e tolice, sem dúvida, mas coisa lógica. No entanto, eu não conseguia compreender; e, olhando em torno de mim, tudo me parecia sem objetivo, sem esperança, sem sentido, como quatro anos antes.

Rumei para Berlim, “cidadela do bolchevismo”, pensando vagamente em minha profissão, e sem saber como e onde poderia exercê-la.

Berlim, janeiro de 1919

Nas ruas, tremenda confusão. Discussões por toda parte. Poderosas demonstrações de proletários e adeptos do proletariado na Unter den Linden, na Wilhelmstrasse, divididos em partidos, comunistas e social-democratas. Por sobre a cabeça da multidão, os cartazes ostentam inscrições: “Viva Ebert Scheidemann!” e “Viva Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo!” Tudo é dominado por visível excitação. Cá e lá, palavrões. Ai do partido que arranque do outro um cartaz. Num segundo, é “moído” na beira da calçada.

Uma vez assisti a uma luta impressionante: os comunistas tinham penetrado nas fileiras dos social-democratas. Trinta mãos agarraram o cartaz pelo qual se lutava. Mas sendo as forças iguais, o cartaz não se moveu, continuando parado por cima da massa humana. Lentamente, porém, foi descendo... De repente, um socialista, dotado de presença de espírito, deu um salto e arrancou o cartaz que voou para longe, para ser recerquido noutra lugar, enquanto de milhares de gargantas prorrompia o brado “Viva Ebert Scheidemann!” Com a mesma cólera, explodiu no outro lado o grito de “morra, morra, morra!” que se propagou para além da esquina. Pouco depois, ouviu-se outro berro: “Viva Liebknecht!” Todos correram para uma esquina onde, num carro parado, se encontrava Liebknecht. O homem viu-se obrigado a falar: um discurso sobre os acontecimentos do dia, preche de razões, vibrante de experiência própria. Na minha lembrança, aquele discurso paira, sobre o seu cadáver, como chama viva, fulgente, que o próprio sangue não pode extinguir. Ao anoitecer, ouviram-se os primeiros tiros.

Em Berlim, revi Herzfeld, que me levou ao seu círculo: seu irmão Helmut (mais tarde John Heartfield), George Grosz, Walter Mehring, Richard Huelsenbeck, Franz Jung, Raoul Hausmann, etc. A maioria deles pertencia ao dadaísmo. Discutiui-se muitíssimo sobre arte, mas apenas em relação à política. E determinamos que a arte só podia ter algum valor se fosse um meio na luta de classes. Cheios das recordações que ficavam para trás, desiludidos em nossa esperança da vida, só víamos a salvação do mundo na extrema consequência: a luta organizada do proletariado, a conquista do poder. Ditadura. Revolução Mundial. A Rússia era o nosso ideal. Quanto mais forte se tornava aquele sentimento, tanto mais energicamente escrevíamos a palavra *Ação* em nossa bandeira da arte, pois, em vez da esperada vitória do proletariado, o que experimentávamos era uma derrota depois de outra. (Assim, daquela exuberância de sentimentos, nasceu a dura e fria luta dentro da qual crescemos.) Sepultamos Liebknecht, fanfarra do desejo de paz que, transpondo as cercas de arame farpado espirituais erguidas às nossas costas, chegara até as trincheiras. E Rosa Luxemburgo.

Vias do Gólgota: Unter den Linden, Mastall, Chausseestrasse... Milhares de proletários avermelharam as ruas de Berlim, e tivemos de considerar seus assassinos os mesmos que, durante a guerra, tínhamos considerado salvadores que nos arrancariam da miséria: os social-democratas. Entramos todos na Liga de Espartaco.

Conscientemente, tomei uma posição política. Já naquele momento, teria gostado muito de colocar a arte ao serviço da política, se tivesse sabido de que maneira. Até então aquele círculo, com exceção de Grosz, cujas penetrantes caricaturas políticas constituíam as primeiras arremetidas, nada mais produzira do que combatidos espetáculos dadaístas, tão ridicularizados pela burguesia. Sob o lema “a arte é uma merda!”, os dadaístas começaram a demolição. Com récitas de poemas misturados e de efeito incompreensível, revólveres de crianças, papel higiênico, falsas barbas e poemas de Goethe e Rudolf Presber, marchamos contra o “público de Kurfurstendam” amante da arte.

Mas aquela algazarra tinha também outro sentido. Os iconoclastas faziam tábula rasa de tudo, invertiam os sinais e, vindos do campo burguês, se acercavam do mesmo princípio a partir do qual também o proletariado iria chegar à arte. Enquanto os elementos do sentimento adquiridos em

1918/19 se firmavam cada vez mais e as concretas exigências políticas se revestiam de contornos cada vez mais nítidos, os dadaístas, por seu lado, despiciam a arte do seu sentimento ou – segundo a mais recente terminologia – a “congelavam”, a “esfriavam”. E outra invasão de sentimentos nos vinha da parte dos dramaturgos do super-homem. Também aquela arte dramática era, evidentemente, uma “revolução”, mas uma revolução do individualismo. O homem, o indivíduo, levanta-se contra a fatalidade. E chama os outros, os “irmãos”. Quer o “amor” de todos para todos, a humildade de um diante do outro. Essa arte dramática é lírica, quer dizer, não é dramática. São obras líricas dramatizadas. Na miséria da guerra, que foi na realidade uma guerra da máquina contra o homem, procurou-se, pela negação, pesquisar a “alma” do homem. Logo, no fundo, aquela arte dramática era uma arte reacionária, uma reação à guerra, mas contra o seu coletivismo, em prol do conceito redescoberto do “eu” e dos elementos culturais da época anterior à guerra. A peça de Toller *Transformação* foi característica de toda aquela orientação e, ao mesmo tempo, constituiu o seu maior êxito. Aí se cruzaram a experiência de si mesmo (o lírico), o fatal (o dramático), o político (o épico). A prevalência do “poeta” em Toller, que não formulou o real, senão juízos, valorizações, e o fez de maneira “poética” abstrato-ética, é a causa de ela não se ter tornado peça de arautos, “peça de época” pairando acima das épocas, “valor eterno” também no sentido de pura arte.

Quando, no inverno de 1919/1920, abri um teatro meu em Königsberg significativamente batizado “O Tribunal”, planejei uma encenação da *Transformação* que deveria distinguir-se da edição de Berlim principalmente pelo fato de eu arquitetar as cenas do modo mais realista possível (tal qual eu vivera a realidade da guerra). Ocupei-me até da linguagem (Toller que me desculpe; até hoje não sabe dessa negra idéia!) tencionando expurgá-la de seus expressionismos líricos. A escola expressionista não foi, para mim, uma orientadora. Já me achava eu, politicamente, empenhadíssimo. Representamos Strindberg, Wedekind e Sternheim. Toller estava em preparação. Os nossos esclarecimentos programáticos, e sobretudo o caráter geral do nosso teatro, provocaram a oposição dos círculos burgueses e estudantis; e quando, no programa, polemizei contra um crítico, de tal modo se ergueram contra mim o público e a imprensa que me vi obrigado a fechar o teatro.

De volta a Berlim, verifiquei a existência de cisões cada vez mais nítidas. O dadaísmo tornara-se perverso. A velha posição anarquista contra a burguesia bitolada, a revolta contra a arte e as demais atividades intelectuais, passara a ser mais grave, quase já se revestindo da forma de luta política. A revista *Jedermann sein eigener Fussball* ainda fora um insolente “épater le bourgeois”. *A Bancarrota* (publicada por Grosz e Heartfield) já constituía um desafio à sociedade burguesa. Desenhos e versos não se orientavam mais para postulados artísticos, e sim para a eficácia política. O conteúdo determinava a forma. Ou melhor, formas sem objetivo, através de um conteúdo que rumava diretamente para um determinado alvo, recebiam de novo contornos mais rígidos e duros.

Eu também já tinha uma clara idéia de até que ponto a arte era apenas um meio para um fim. Um meio político. Um meio propagandístico. Um meio educativo. Ainda que não somente no sentido que lhe davam os dadaístas, era preciso gritar com eles: “Abandonemos a arte! Acabemos com ela!” Havia em Berlim gente que levava essas idéias ao campo do teatro. Karlheinz Martin, Rudolf Leonhard e Hermann Schuller, antigo estudante de Teologia, e por fim organizador do Teatro Proletário.

Como membro da Liga de Espártaco (o futuro Partido Comunista), esperava apoio da agremiação.

Surgiu um novo teatro.

Tínhamos um programa mais radical que o do grupo de Leonhard. Um programa sem arte, um programa político: cultura e agitação proletárias. Nos capítulos seguintes se verão as duras dificuldades que precisei enfrentar e a grande diferença verificada entre meus propósitos e o que na prática foi conseguido. Será culpa minha, entretanto? Não deixo de ouvir qualquer crítica séria. Maximiliano Harden escreveu uma vez que eu ia buscar os meus efeitos em campos outros que não o da arte. O político Harden queria dizer: no campo da política. Esta era a vantagem e a desvantagem do meu programa. As seguintes fases mostrarão como tentei realizá-lo:

1919/1920 Tribunal, Königsberg.

1920/1921 Teatro Proletário, Berlim (salas de conferência).

1923/1924 Teatro Central, Berlim.

1924/1927 Cena Popular, Berlim.

1927/1928 Teatro de Piscator, Berlim.

1929/1930 Teatro de Piscator, Berlim, reabertura.

Cinco Dificuldades no Escrever a Verdade*

BERTOLT BRECHT

Quem, nos dias de hoje, quiser lutar contra a mentira e a ignorância e escrever a verdade tem de superar ao menos cinco dificuldades. Deve ter a coragem de escrever a verdade, embora ela se encontre escamoteada em toda parte; deve ter a inteligência de reconhecê-la, embora ela se mostre permanentemente disfarçada; deve entender da arte de manejá-la como arma; deve ter a capacidade de escolher em que mãos será eficiente; deve ter a astúcia de divulgá-la entre os escolhidos. Estas dificuldades são grandes para os escritores que vivem sob o fascismo, mas existem também para aqueles que fugiram ou se asilaram. E mesmo para aqueles que escrevem em países de liberdade burguesa.

1) A CORAGEM DE ESCREVER A VERDADE

Entende-se que o escritor deva escrever a verdade no sentido de que não deve suprimi-la ou silenciá-la, nem escrever inverdades, nem curvar-se perante os detentores do poder, muito menos enganar os fracos. Naturalmente, é muito difícil não se curvar diante dos poderosos e é muito vantajoso enganar os fracos.

Desagradar os proprietários quer dizer, renunciar à posse de bens. Renunciar ao pagamento de determinado trabalho significa, em certas circunstâncias, renunciar ao trabalho. Recusar a glória dos potentados quer dizer renunciar de vez à glória. Isto requer coragem.

Os tempos de máxima opressão são aqueles em que quase sempre se fala de causas grandiosas. Em tais épocas, é necessário ter coragem para falar de coisas pequenas e mesquinhas como a comida e a moradia dos que trabalham, no meio do palavreado homérico em que o espírito de sacrifício é agitado como estandarte glorioso.

Quando se derramam homenagens sobre os camponeses, é corajoso falar em máquinas agrícolas e forragem barata, que tornarão mais fácil o seu tão louvado trabalho. Se todas as emissoras berram que o homem sem cultura e sem instrução tem mais valor que o instruído, então é corajoso perguntar: tem valor para quem?

Se falam de raças inferiores e superiores, então é corajoso perguntar se não é a fome, a ignorância e a guerra que provocam deformações graves.

Também é preciso ter coragem para falar a verdade sobre nós mesmos, sobre os vencidos. Muitos dos que estão sendo perseguidos perdem a capacidade de reconhecer seus erros. A perseguição parece-lhes a maior injustiça. Os perseguidores, porque perseguem, são os maus, e os perseguidos terminam caçados por causa de sua bondade. Mas essa bondade foi derrotada, impedida, vencida. Então era uma bondade fraca, uma bondade ruim, insustentável, desmerecedora de confiança. Porque não é admissível aceitar a fraqueza como parte intrínseca da bondade, assim como se constata a umidade na chuva. *Dizer que os bons são vencidos, não porque sejam bons, mas porque são fracos, isto requer coragem.* Naturalmente, a verdade deve ser dita na luta contra a mentira e não cabe disfarçá-la em algo generalizado, sublime, sujeito a múltiplas interpretações. A inverdade é feita precisamente desse caráter genérico, sublime e ambíguo.

Se de alguém se diz que falou a verdade, é porque, antes, alguns ou muitos, ou um só, falaram algo diferente, uma mentira ou qualquer generalidade. Ele, porém, falou a verdade: algo prático, efetivo, inegável, aquilo de que se tratava. Não é preciso grande coragem para queixar-se da maldade do mundo, do triunfo da crueldade em geral, e de acenar com o triunfo do espírito e uma parte do mundo onde isto ainda é permitido. Ai muitos se comportam como se fossem alvo para canhões. Na realidade, estão servindo apenas como alvo de binóculos de teatro. Proclamam suas exigências vagas perante uma platéia ingênua. Exigem uma justiça em geral pela qual jamais fizeram qualquer coisa; uma liberdade genérica, para obter uma parte do que há muito tempo foi partilhado com eles. Acham que verdade é o que soa bem. Se a verdade vem expressa em cifras, como algo árido e consiste em fatos que demandaram esforço e estudo para serem discernidos, então essa verdade não lhes serve, não conseguem entusiasma-los. Têm apenas o comportamento exterior dos que dizem a verdade. Sua desgraça é ignorar a verdade.

2) A INTELIGÊNCIA DE RECONHECER A VERDADE

Uma vez que é difícil escrever a verdade porque em toda parte ela vem sendo suprimida, muitos pensam ser questão de fôro íntimo escrever a verdade ou não. Acreditam que somente é necessário coragem. Esquecem a segunda dificuldade: a do descobrimento da verdade. De forma alguma pode-se dizer que é fácil encontrá-la.

Para começar, já não é fácil decidir qual a verdade que merece ser dita. Assim, por exemplo, afunda-se agora, perante o mundo inteiro, na barbárie mais extrema, uma nação atrás da outra.

* Fünf Schwierigkeiten Beim Schreiben Der Wahrheit 1934. Tradução de Florian Geyer. Este panfleto político foi escrito para ser distribuído ilegalmente na Alemanha hitlerista. Foi também publicado no jornal de asilados políticos alemães, em Paris, *Nosso Tempo*. Embora seja um trabalho dirigido diretamente à luta contra o nazismo, indica alguns elementos fundamentais da atitude assumida por Brecht como escritor revolucionário. Impresso no Versuche 9, 1949.

Ademais todo mundo sabe que a guerra interna, conduzida com uma ferocidade espantosa, qualquer dia poderá ser transformada em guerra externa capaz de reduzir nosso continente a um montão de escombros.

Isto sem dúvida é uma verdade, mas naturalmente existem ainda outras verdades. Por exemplo, não deixa de ser verdade que as cadeiras têm assento, ou que a chuva cai de cima para baixo. Muitos poetas escrevem verdades dessa espécie. Parecem pintores que pintam naturezas mortas nas paredes de navios que estão naufragando.

Nossa primeira dificuldade não existe para eles e, mesmo assim, têm a consciência tranqüila. Não perturbados pelos detentores do poder e igualmente insensíveis aos gritos dos violentados, dão suas pinceladas e fabricam seus quadros. O absurdo da sua conduta produz neles um "profundo pessimismo", que vendem por bom preço, recompensa que de fato deveria ser dada a outros, e não a esses "mestres". Mesmo assim, não é tão fácil reconhecer nas suas verdades aquela simples verdade sobre as cadeiras ou a chuva, já que soam diferentemente como se falassem verdades sobre assunto de real importância, porque a atividade artística consiste em realçar a importância de qualquer objeto. Somente analisando minuciosamente depreende-se que eles apenas dizem: uma cadeira é uma cadeira, e ninguém pode se revoltar contra o fato da chuva cair para baixo.

Essa gente é incapaz de achar as verdades que devem ser escritas. Outros preocupam-se realmente com as tarefas mais em evidência. Não se amedrontam perante os donos do poder e não têm medo da pobreza. Mesmo assim não podem descobrir a verdade. Faltam-lhes conhecimentos. Estão cheios de velhos preconceitos, de famosos preconceitos já formulados de maneira bonita em tempos antigos. O mundo é demasiadamente complicado para eles. Não conhecem os fatos e não enxergam as conexões. Além da convicção são necessários conhecimentos que podem ser adquiridos e métodos passíveis de ser apreendidos. É necessário para todos os escritores, nessa época de grandes complicações e grandes alterações, conhecer a dialética materialista, a economia e a história. Estes conhecimentos podem ser adquiridos em livros e compêndios, quando existe vontade e diligência. Podem-se descobrir muitas verdades da maneira mais simples, partes de uma verdade ou de fatos que levam ao descobrimento da verdade. Para quem quer pesquisar, o método é bom, mas também é possível achá-la sem método, mesmo sem procurar. Todavia, se se consegue assim, de maneira casual, é quase impossível alcançar uma verdade capaz de oferecer aos homens um caminho para a ação. Gente que somente descreve pequenos fatos não é capaz de manejar as coisas deste mundo. Mas a verdade só tem esse objetivo, nenhum outro. Essa gente não é competente para escrever a verdade e atender às suas exigências. Se alguém está disposto a escrever a verdade e é capaz de reconhecê-la, restam três dificuldades.

3) A ARTE DE TORNAR A VERDADE MANEJÁVEL COMO UMA ARMA

A verdade deve ser dita por causa das conseqüências que dela resultam para a conduta. Exemplo de uma verdade, da qual não se devem tirar conclusões erradas é a de que alguns países chegaram a um estado lastimável causado pela barbárie. De acordo com essa opinião, o fascismo é uma onda de barbárie que desabou como uma catástrofe da natureza sobre alguns países. Segundo essa opinião, o fascismo forma uma terceira força ao lado (e acima) do capitalismo e do socialismo; nem o movimento socialista, nem o capitalismo poderiam existir sem o fascismo, etc. Esta é, naturalmente, uma afirmação fascista, uma capitulação perante o fascismo. O fascismo é uma fase histórica em que o capitalismo entrou - nesse sentido, é uma coisa nova, porém ao mesmo tempo velha. O capitalismo existe nos países fascistas somente na forma de fascismo, e este pode ser então combatido em seu conteúdo capitalista, *capitalismo da maneira mais desnuda, mais descarada, mais sufocadora, mais fraudulenta*. Como poderá alguém dizer a verdade sobre o fascismo ao qual é contrário, sem querer falar do capitalismo que o produz? Que aspecto prático poderá ter esta "verdade"? Os que são contra o fascismo, sem tomar posição contra o capitalismo, os que lastimam a barbárie como resultado da barbárie, parecem pessoas que querem comer sua porção de vitela sem abatê-la. Querem comer a vitela mas não querem ver o sangue. Contentam-se em saber que o açougueiro lava as mãos antes de trazer a carne. Não são contra as relações de propriedade que produzem a barbárie. São apenas contra a barbárie. Levantam a voz contra ela e fazem isso em países onde existem perniciosas relações de propriedades, mas onde os açougueiros ainda costumam lavar as mãos antes de servir a carne.

Ruidosas acusações contra a barbárie e suas manifestações podem ter efeito durante um curto período, enquanto os ouvintes acreditam que em seus respectivos países tais violências não são possíveis. Certos países são capazes de manter relações de propriedade por meios que se afiguram menos violentos do que em outros. Aí a democracia ainda presta serviços; em outros, apela-se para a violência a fim de garantir a propriedade dos meios de produção.

O monopólio das fábricas, das minas e da terra está criando terríveis situações em toda a parte, embora nem sempre evidentes. A barbárie se torna visível quando o monopólio pode ser protegido somente com a força bruta. Alguns países que ainda não foram forçados pelos bárbaros monopólios a renunciar às garantias formais de um estado constitucional, nem tiveram de renunciar a certas vantagens como a arte, a filosofia, a literatura, alegram-se especialmente em ouvir visitantes de outros países acusando sua pátria por ter renunciado a tudo isso. Disto esperam tirar vantagens nas guerras que são aguardadas. Deve-se afirmar que aqueles visitantes teriam descoberto a verdade, quando proclamam em altos brados: a luta sem quartel contra a Alemanha deve ser feita porque "ela é a verdadeira pátria do mal em nossos tempos, a filial do inferno, o covil do anticristo"? Deveria dizer-se, isto sim, que essas pessoas são tolas, ignorantes, prejudiciais, porque, admitindo-se tais asneiras como verdade, esse país deveria ser riscado do mapa; todo o país, com todos os seus homens, porque o gás venenoso não localiza os culpados quando mata.

A pessoa leviana, que não conhece a verdade, se expressa em termos gerais, pomposos e imprecisos. Vem fantasiando sobre os alemães, choramingando sobre o mal, romaneando as coisas de tal maneira que o ouvinte não sabe o que fazer. Deve-se resolver não ser alemão? Desaparecerá o inferno se ele for bom? Assim também, pomposamente, expressa aquele palavreado sobre a barbárie como resultado da barbárie. Segundo essa conversa, a barbárie é consequência da barbárie e cessa apenas com a cultura, que é condicionada pela formação intelectual. Tudo isso são palavras vazias que nada dizem a ninguém e nenhuma contribuição oferecem à atuação prática.

Essas exposições mostram somente poucos elos de uma série de causas e caracterizam determinadas forças em ação, como forças incontrolláveis. Tais exposições são obscuras, nelas se escondem forças geradoras de catástrofes. Gasta um pouco de luz sobre elas e logo aparecem homens no palco, como causadores de catástrofes. Porque estamos vivendo uma época em que o destino do homem é o homem.

Fascismo não é nenhuma catástrofe da natureza e pode, portanto, ser explicado pela "natureza" do homem. Mesmo as catástrofes da natureza, podem ser explicadas de forma digna, quando se apela para a capacidade de luta do homem.

Após o grande terremoto que destruiu Yokohama, podiam ver-se fatos em muitas revistas norte-americanas mostrando as ruínas. A legenda dizia: "steal stood" (o aço ficou em pé). E realmente quem viu somente ruínas, à primeira vista, notou que alguns edifícios haviam escapado intactos. Nas descrições de um terremoto, são da maior importância os pareceres dos engenheiros civis, os quais levam em consideração a movimentação da terra, a força dos impulsos, a intensidade do calor, e conseguem formas de construção capazes de resistir ao tremor. Quem quiser fazer uma análise sobre o fascismo e a guerra, apesar de que grandes catástrofes não são catástrofes da natureza, tem que argumentar com verdades práticas. Tem que mostrar que as grandes catástrofes são preparadas pelos proprietários dos meios de produção, para grandes massas humanas que não os possuem. Se quiserem escrever com êxito a verdade sobre graves situações, deverão escrever de maneira que permita reconhecer suas causas evitáveis. Reconhecendo as causas evitáveis, pode-se lutar contra essas situações.

4) A CAPACIDADE DE ESCOLHER AQUELES EM CUJAS MÃOS A VERDADE SE TORNA EFICIENTE

Durante centenas de anos, o comércio das publicações no mercado das opiniões e da literatura em geral, tornou o escritor despreocupado quanto ao seu produto. O escritor tinha a impressão de que o seu editor ou o intermediário levaria seu escrito a todos. Pesava: eu falo e os que querem ouvir escutam-me. Na realidade, falava. E os que podiam pagar, escutavam-nos, mas a sua mensagem não era ouvida por todos. E os que a ouviam, não queriam ouvir tudo. Sobre isso já se falou muito, ainda que demasiadamente pouco. Quero somente realçar aqui que do "escrever de alguém" ficou apenas um "escrever". A verdade, porém, não se pode escrever assim. Ela realmente tem que ser dirigida a alguém que saiba fazer algo com ela. A compreensão da verdade é um processo comum, tanto para os escritores quanto para os leitores. Para se poder dizer coisa boa há que ouvir bem e ouvir coisa boa. A verdade deve ser dita calculadamente e deve ser ouvida calculadamente. Para os escritores, é da máxima importância saber a quem dizemos e de quem ouvimos. Devemos dizer a verdade sobre a grave situação àqueles que estão em uma péssima situação e deles devemos apreender os pormenores.

Não nos devemos dirigir somente às pessoas de posição política definida mas também às pessoas que já deveriam ter tomado essa posição em virtude de sua situação. E os ouvintes mudam constantemente. Mesmo os carrascos podem ser abordados, se o pagamento para o enforcamento não está em dia ou se o perigo tornou-se demasiadamente grande. Os camponeses da Bavária eram contra qualquer revolução, mas quando a guerra já tinha durado bastante tempo e os filhos, chegando em casa, não encontraram mais ocupação na fazenda, neste momento, então, puderam ser ganhos para a revolução.

Para o escritor é importante encontrar o tom da verdade. Geralmente, o que se ouve é um tom muito manso e lamentoso de pessoas que não podem fazer mal sequer a uma mosca. Quem escuta esse tom e está na miséria, torna-se ainda mais miserável. Assim falam pessoas que talvez não sejam inimigas, mas que certamente não são companheiros de lutas. A verdade é combativa. Não luta somente contra a inverdade, mas também contra certos homens que a divulgam.

5) A ASTÚCIA DE DIVULGAR A VERDADE ENTRE MUITOS

Muitas pessoas, orgulhosas de divulgar a verdade, felizes por tê-la encontrado e talvez um tanto cansadas pelo esforço despendido em dar-lhe forma palpável, na espera impaciente da ação daqueles cujos interesses defendem, acham desnecessário utilizar ainda uma astúcia especial para divulgá-la. Muitas vezes essa atitude tira todo o efeito do seu trabalho. Em todas as épocas, a astúcia tem sido utilizada para divulgar a verdade, sempre que esteve subjugada e oculta. Confúcio modificou velhas lendas chinesas, alterando certas palavras. Quando se dizia que o potentado de Kun havia mandado "matar" o filósofo Wan por ter dito isto ou aquilo, Confúcio escreveu em lugar de "matar", "assassinar". Quando se disse que o tirano fora vítima de um "atentado", ele escreveu "foi executado". Com isto, Confúcio abriu lugar para uma nova interpretação da história. Quem em nosso tempo diz "população" em vez de povo e diz "propriedade" em vez de "terra", já não dá apoio a muitas mentiras. Tira das palavras sua mística podre. A palavra "povo" quer dizer uma certa unidade, pretende traduzir, e dar a entender interesses comuns; portanto, deveria ser utilizada quando se fala de diversos povos, porque só nesses casos poderão existir interesses comuns. A população de um território tem diversos interesses comuns e contrários. Eis uma verdade geralmente suprimida. Quem fala do solo, descrevendo apenas o cheiro da terra e a cor, apóia as mentiras dos que a dominam, porque não depende da fertilidade do chão, nem do amor do homem à terra, nem do seu trabalho, mas especificamente o que conta

é o preço do trigo e da mão de obra. Os que lucram não são aqueles que plantam trigo. E o cheiro da terra é completamente estranho ao bolso, o cheiro aí é diferente. Aí, a terminologia mais acertada é a propriedade feudal; com isso pode-se enganar menos. Onde existe opressão, a palavra disciplina deve ser substituída pela palavra "obediência", porque a disciplina também é possível sem o déspota e, conseqüentemente, tem o significado mais nobre que obediência. Melhor que a palavra "honra", é a expressão "dignidade humana". Com isso não se perde o indivíduo tão facilmente do campo de visão. É bem sabido que espécie de canalha se arroga a defender a "honra" de um povo, e como os saciados arrotam honrarias sobre os que garantem sua fartura com a própria fome. A astúcia de Confúcio ainda hoje pode ser utilizada. Confúcio substituiu interpretações inexatas de acontecimentos nacionais por interpretações exatas. O inglês Thomas Moore escreveu um livro utópico sobre um país que vivia em estado de perfeita justiça – era um país bem diferente daquele em que ele vivia, mas que se parecia muito com este. A única diferença é que no país utópico existia justiça. Lênin, ameaçado pela política do czar e querendo caracterizar a exploração e a opressão na ilha de Sacalina pela burguesia russa, escreveu Japão em vez de Rússia, e Coréia em lugar de Sacalina. Os métodos da burguesia japonesa lembraram a todos os leitores os métodos russos em Sacalina, porém o artigo não foi proibido porque o Japão era inimigo da Rússia. O que não pode ser dito hoje sobre a Alemanha, poderá ser dito sobre a Áustria. Pode-se enganar o Estado desconfiado através de muitas astúcias.

Voltaire lutou contra o credo milagroso da Igreja, escrevendo um poema galante sobre a virgem de Orleans, no qual descrevia os milagres que devem ter acontecido, para que Joana, no meio de um exército, de uma corte e de monges, permanecesse virgem.

Pela elegância de seu estilo, e relatando aventuras eróticas tiradas da vida voluptuosa dos governantes, conduziu-os a renunciar a uma religião que lhes proporcionava os meios de uma vida tão licenciosa. Além do mais, possibilitou que seus trabalhos chegassem de maneira ilegal às mãos daqueles para os quais eram destinados. Seus leitores poderosos estimularam ou toleraram sua divulgação. E o grande Lukrez acentuava que ele se aproveitava da beleza dos seus versos para a divulgação do ateísmo epicurista.

Um alto nível literário pode servir de garantia para uma denúncia. Muitas vezes, porém, causa suspeita. Nesse caso, deverá ser empregada uma forma literária mais acessível. Pode ser feita, por exemplo, na forma do tão desprezado romance policial, contrabandeando em trechos despercebidos descrições embaraçosas. Tais descrições justificam perfeitamente um romance policial. O grande Shakespeare baixou propositadamente seu nível por considerações muito menos importantes quando deixou falar a mãe de Coriolano, enfrentando o filho que ia lutar contra sua cidade natal. De maneira propositadamente elementar, queria que Coriolano não fosse detido por razões lógicas nem emocionais que o fizessem desistir de seus planos, mas por certa preguiça que lhe era peculiar.

Um outro exemplo de verdade divulgada por meio da astúcia encontra-se em Shakespeare, no discurso de Marco Antônio perante o cadáver de César. Realça, repetidamente, que Brutus, o assassino de César, é um homem honrado. Mas relata também o delito e faz a descrição desse delito. É mais expressivo que a descrição do autor. O orador se deixa vencer pelos fatos; e os torna mais eloqüentes do que ele mesmo.

Um poeta egípcio, há quatro mil anos, utilizou método parecido. Era uma época de grandes lutas de classe. A classe até então governante, defendeu-se a muito custo da sua antagonista: a parte da população até então oprimida. No poema, surge na corte do imperador um sábio chamado à luta contra o inimigo interno. Relata a desordem surgida pelo levante nas camadas mais pobres de maneira longa e impressionante. Seu relatório tem o seguinte aspecto:

Realmente, é assim:

Os nobres vivem cheios de queixa e os pobres cheios de alegria. Cada cidade diz: expulsemos os fortes de nosso meio.

Realmente, é assim:

Os escritórios dos nossos burocratas foram arrombados, e foram retirados seus arquivos; os escravos tornaram-se cavalheiros.

Realmente, é assim:

Não se pode mais reconhecer o filho do respeitado, o filho da senhora torna-se criança da escrava.

Realmente é assim:

O cidadão está na mó. Os que nunca viram a luz do dia, partiram.

Realmente é assim:

Os cofres de esmolas de ébano foram destruídos. As maravilhosas madeiras de Sesnem foram despedaçadas e transformadas em camas.

Vejam, a residência foi derrubada em uma hora.

Vejam, os pobres do país ficaram ricos,

Vejam, quem não tinha pão, agora possui celeiro, e o que está no seu sótão é propriedade de um outro.

Vejam, faz bem a um homem quando não tem comida.

Vejam, quem não tinha centeio, agora possui celeiro; quem pediu donativo de centeio, agora o está distribuindo. —

Vejam, quem não tinha junta de boi, hoje tem rebanho; quem não podia emprestar um rebanho para arar, hoje possui rebanhos inteiros.

Vejam, quem não podia ter uma alcova para si, possui agora quatro paredes.

Vejam, os conselheiros procuram refúgio no celeiro, quem quase não tinha permissão para sentar no muro, tem agora cama.

Vejam, quem não construiu o barco para si, agora possui navios.

Se o proprietário olha para eles, nota que não mais lhe pertencem.

Vejam, os que possuíram vestidos, vestem agora trapos, e quem nunca tecceu para si, possui agora linho fino.

O rico dorme com sede, e quem antes pediu sua graça, agora tem cerveja forte.

Vejam, quem nunca entendeu de tocar harpa, tem uma harpa; quem nunca cantou, agora elogia a música.

Vejam, quem de pobre dormiu sem mulher, agora tem damas; quem tinha de olhar seu rosto na água, agora tem espelho.

Mesmo os coronéis do país agora estão sem emprego. Aos grandes não se relata mais nada. Quem era mensageiro, agora manda um outro...

Vejam, aí estão cinco homens mandados pelo amo; eles disseram: "Faça você mesmo o caminho, nós chegamos".

É evidente que isso relata um estado de desordem que, para os oprimidos, era bastante desejável. Mesmo assim é difícil apanhar o poeta. Ele está condenando expressamente esse estado de coisas, ainda que de maneira vaga.

Jonathan Swift propôs em um pequeno livro, que para o país chegar à riqueza, dever-se-ia pôr as crianças dos pobres em salmoura e vender a carne. Fez cálculos meticulosos do que poderia ser economizado se não houvesse vacilação em aplicar essa fórmula. Swift se fez de bobo. Defendeu determinada maneira de pensar odiada por ele. Fez isso com muito ardor e meticulosidade em uma questão onde a baixa era claramente reconhecida. Todo o mundo poderia ser mais inteligente do que Swift, ou ao menos mais humano. Especialmente aqueles que não haviam analisado certos pontos de vista decorrentes de determinados fatores.

A divulgação do pensamento, não importa em que terreno seja, é sempre útil à causa dos oprimidos. Uma divulgação assim é muito necessária. Em governos que servem à exploração, o pensamento tem cotação baixa, como baixo é considerado tudo o que é útil aos oprimidos. Baixa é a eterna preocupação pela comida, baixo é recusar as honras prometidas pelos "defensores" da pátria, duvidar do *Fuhrer*, ter má vontade para com o trabalho que não sustenta o homem, revoltar-se contra a imposição de tomar atitudes sem sentido. Baixo é pensar. Os famintos são insultados como comilões; os que nada têm para defender são apontados como covardes; os que duvidam dos opressores são acusados de duvidar de suas próprias forças; os que reclamam salários por seu trabalho são chamados de vagabundos, etc. Sob tais governos, o ato de pensar, em geral, é considerado como baixo e suspeito.

O pensamento não é mais cultivado. E, quando é cultivado, termina sendo perseguido. Mesmo assim, sempre existem campos nos quais, sem perigo de ser apanhado, pode-se exercer com êxito o pensamento; são os campos nos quais até as ditaduras necessitam do pensamento. Pode-se provar os êxitos do pensamento nos campos da ciência militar e da técnica.

Assim, o aumento das reservas de lã pela organização e invenção de matérias sintéticas (*ersatz*), exige raciocínio. A qualidade cada vez pior dos alimentos, o treinamento da juventude para a guerra, tudo isso exige pensamento, o que pode ser descrito. O elogio da guerra, que é um pensamento irrefletido, poder ser astuciosamente evitado. Assim, o pensamento que tem o objetivo de responder à pergunta sobre como levar a guerra da melhor maneira, conduzirá a uma outra pergunta: esta guerra tem sentido? Pode-se também propor uma outra pergunta: qual é a maneira de evitar uma guerra sem sentido? Esta pergunta naturalmente é muito difícil de responder em público. Seria possível divulgar esse pensamento de maneira eficiente e atuante? Seria.

Numa época como a nossa, de opressão, onde ainda vigora a exploração de uma parte da população pela parte menor, é necessário, para a continuidade desse domínio, determinado comportamento da população que deve abranger todos os terrenos. Uma descoberta no campo da zoologia, como a do inglês Darwin, conseguiu subitamente pôr em perigo a exploração. Mesmo assim, durante certo tempo somente a igreja tomou conhecimento, enquanto a polícia nada havia percebido. Nos últimos anos, as pesquisas dos físicos determinaram conseqüências no campo da lógica, capazes de abalar toda uma série de dogmas que visam à exploração. O filósofo do estado prussiano, Hegel, dedicando-se a uma série de pesquisas difíceis no campo da lógica, forneceu a Marx e Lênin, os clássicos da revolução proletária, métodos de valor inestimável. O desenvolvimento da ciência realiza-se em conexão, porém de maneira desigual, e o Estado não tem capacidade de tudo manter sob seu controle. Os vanguardistas da verdade podem escolher terrenos de luta relativamente pouco vigiados. Tudo depende de um pensamento genuíno, de um pensamento que englobe todas as coisas e fenômenos no seu aspecto passageiro e mutável.

Os dominadores têm antipatia por mudanças acentuadas. Gostariam que tudo ficasse imutável, de preferência por mil anos*. Seria melhor que a Lua ficasse parada e o Sol não estivesse em movimento. Neste caso, ninguém teria mais fome, nem exigiria jantar. Quando disparavam seus fuzis, os nazistas não admitiam que os adversários pudessem responder a seus tiros. Uma consideração que acentue bem o transitório, é um bom meio para encorajar os oprimidos. Ao mesmo tempo, é importante mostrar aos vitoriosos que, em tudo, em cada coisa, em cada acontecimento, existe uma contradição que se manifesta e cresce inexoravelmente. Tal modo de ver (com a dialética do ensinamento sobre o fluxo das coisas) pode ser assimilado para ser utilizado na análise de acontecimentos, escapando por um tempo à vigilância dos dominadores. Pode-se utilizar em biologia ou química. Mas, igualmente, a história de uma família pode ser relatada assim, sem despertar demasiadamente a atenção. A dependência de cada coisa de uma série de outras, que mudam constantemente, é um pensamento perigoso para a ditadura, e pode aparecer de múltiplas maneiras, sem oferecer

*O autor refere-se à declaração do Partido Nazista, quanto à permanência do "grande Reich", estimada por Hitler em mil anos, após o Congresso do Partido, em Nuremberg.

pretextos à polícia. Um relato completo sobre um homem que pretendia abrir uma charutaria, pode resultar em sério golpe contra a ditadura, se forem bem focalizados os processos, as circunstâncias que o charuteiro tinha de agüentar. Quem refletir um pouco, encontrará o porquê. Os governos que levam as massas à miséria, têm de evitar que, na miséria, essas massas se lembrem do governo. Falam muito do destino, e os governantes mais têm culpa da penúria. Quem pesquisar as causas da penúria, será preso antes de poder mostrar sua verdadeira causa. Mas é possível enfrentar o palavreado do governo, mostrando que o destino do homem é preparado pelo homem.

Isso pode ser feito de muitas maneiras. Por exemplo, pode-se contar a história de uma pequena fazenda, na Islândia. Toda a aldeia está convencida de que certa maldição pesa sobre ela. Uma camponesa jogara-se dentro do poço, e o camponês seu marido se enforcara. Certo dia, casa-se o filho do camponês com uma moça que trouxe como dote algumas terras. A maldição desaparece da fazenda. A aldeia não chega a uma conclusão comum sobre essa mudança feliz. Uns dizem que vem da alegre natureza do jovem camponês. Outros, porém, dizem que foram somente as terras trazidas pelo casamento que colocaram a fazenda em condições de sobreviver. Mesmo num poema retratando a natureza, pode-se alcançar algo quando se liga à natureza a obra feita pelo homem.

É necessário usar a astúcia para divulgar a verdade.

CONCLUSÃO

A grande verdade de nossa época (cujo conhecimento não basta, mas sem o qual não se achará outra verdade de importância) é que nosso continente submerge na barbárie, por querer manter pela força as atuais relações de propriedade dos meios de produção. Qual a valia em escrever algo corajoso, revelador do estado de barbárie em que estamos afundando, se não definimos claramente porque chegamos a ele?

Devemos denunciar que torturas são perpetradas para que as relações de propriedade sejam mantidas. Naturalmente, dizendo isso, perdemos muitos amigos, que são contra as torturas porque acreditam na possibilidade de manter as relações de propriedade sem torturas (o que não corresponde à verdade).

Mas ainda: devemos dizer a verdade sobre o estado bárbaro em que se encontra nosso país, para possibilitar aquilo que conduz ao desaparecimento desse estado. Isto é, devemos dizer como podem ser alteradas as relações de propriedade dos meios de produção, mesmo participando dos lucros. E devemos agir com muita astúcia.

Todas as cinco dificuldades devem ser solucionadas ao mesmo tempo, porque não podemos pesquisar a verdade sobre o estado de barbárie, sem pensar ao mesmo tempo em suas vítimas. Quando evitamos os acessos de covardia, devemos procurar as verdadeiras conexões para aqueles que estão dispostos a aplicar os conhecimentos. Devemos também pensar e entregar-lhes a verdade, de maneira que ela possa tornar-se uma arma em suas mãos, astuciosamente, para não ser descoberta e anulada pelo inimigo.

Exige-se muito, quando se exige do escritor que escreva a verdade.

A PRO PUC

Associação dos Professores da PUC-SP

