

LEER UN REVELER TEATRO



身上發現一些法逾越的鴻溝。我
年的增長，這些問題也讓你煩
mulher não consegue aprender
- Então, não consegue aprender
- Em resposta, não consegue aprender
- Não, não consegue aprender
- ajuda me!
- RAGON: Hurts! No one ever suffers
- DIMIR: No one ever suffers
- paga humano, não consegue aprender
- dir a atriz com a Dona Quitéria?
- E un pouco difícil... não consegue aprender
- Bem, se não há identificação
- lheram para a próxima repre
- Não temos certeza ainda. O te
- E pegas com muitos personagens
- Diga, querido.
- Bem, ainda não é certo. Talvez se
- De a pega do quem é? mulher
- De que autor novo
- Extraordinário. É un exemplo, un exemplo
- É un ato verdadeiramente patriótico
- um ator insólito. Isto, sin é que é contribuir
- mento de nossa cultura. É quem é este aut
- EU... (TIEDO)
- (DESCREZIONADO) I

*direrem o que querem.
É passível
ne distrahir
literatas?*

org. Carlos Gontijo Rosa
Henrique Brener Vertchenko



Destinado a ser uma arte da palavra, da presença e do compartilhamento, o espetáculo teatral está fadado a ser apreciado por um grupo limitado – aqueles que o assistirem. Arte fugidia, que nos levaria a crer que a exortação presente no título deste livro, “Ler e reler teatro”, seja, de pronto, equivocada e inútil. Ledo engano! Com suas características peculiares, o teatro nos lega constantemente uma miríade de vestígios em forma de textos, documentos de produção, materiais de divulgação, comentários críticos, objetos e imagens imprescindíveis para uma compreensão mais aprofundada de sua prática e sua história. Essas fontes, depositadas em bibliotecas, museus, arquivos e coleções particulares, são utilizadas aqui em pesquisas individuais e pontuais que demonstram a importância desses registros e a riqueza de aproximações que eles nos permitem.

Como se dá a leitura de um texto teatral? O que se apresenta a um pesquisador, quando este decide abordar um tema a partir de uma peça de teatro? Como recuperar a ação dramática a partir de materiais que apenas sugerem como ela deveria ser posta em cena? Quais as especificidades do personagem em um texto teatral frente a personagens em outras formas literárias? Qual a relação entre o teatro histórico e a historiografia? Como os programas de espetáculo podem ser utilizados na reconstituição histórica de uma turnê ou de uma simples apresentação? Como se dão as inter-relações entre cultura popular, canção e texto teatral? Essas questões, dentre outras, são abordadas no presente livro, que busca contribuir para a compreensão do teatro como uma arte complexa, multifacetada e aberta a múltiplas leituras. Com contribuições de especialistas, o livro apresenta uma visão abrangente do teatro e suas fontes, oferecendo ao leitor uma oportunidade única de explorar a riqueza e a diversidade das fontes de pesquisa em teatro.

Paulo Pina

Diretor da Biblioteca Jenny Klabin Segall





Parte do ETEX nos I Encontros Ex-cêntricos, 2024

O ETEX - Estudos do Teatro Ex-cêntrico é um grupo de pesquisa formado por uma equipe de profissionais com pesquisas reconhecidas nos campos da história do teatro e da literatura dramática. Foi idealizado com o objetivo de discutir peças, autores, gêneros, repertórios e/ou círculos teatrais de pouca visibilidade na crítica e historiografia teatral, sendo um dos seus pilares a promoção de diálogos e conexões entre pesquisas e pesquisadores diversos, numa proposta de divulgação e difusão do teatro.

O ETEX e seus parceiros vêm, desde 2019, travando diálogos, reuniões, encontros e promovendo simpósios e mesas em eventos nacionais e internacionais, produzindo e organizando diversas publicações.

Além dos membros do grupo de pesquisa, este livro conta com capítulos escritos por membros do Grupo de Estudos Teatrais Gambiarra e pesquisadores convidados.

LER E RELER TEATRO

organizadores Carlos Gontijo Rosa
Henrique Brener Vertchenko

Ler e reler teatro

Carlos Gontijo Rosa, Henrique Brener Vertchenko (org.)

ISBN 978-85-8236-173-3 • *Feito Depósito Legal*

Copyright©Edufac 2026

Editora da Universidade Federal do Acre (Edufac)

Rod. BR 364, Km 04 • Distrito Industrial • 69920-900 • Rio Branco • Acre // edufac@ufac.br



Diretora da Edufac

Aleta Tereza Dreves

Coordenadora Geral da Edufac

Ângela Maria Poças

Conselho Editorial (Consedufac)

Alanderson Alves Ramalho, Alcides Loureiro Santos, Ângela Maria Poças (vice-presidente), Carlos Eduardo Garção de Carvalho, Cláudio Luiz da Silva Oliveira, Daniel Queiroz de Sant'Ana, Ewerton Ortiz Machado, Aleta Tereza Dreves (presidente), Giselle Xavier d'Ávila Lucena, José Mauro Souza Uchôa, Karlla Barbosa Godoy, Leonardo Lani de Abreu, Manoel Coracy Saboia Dias, Pierre André Garcia Pires, Rosane Garcia Silva, Vagne de Melo Oliveira

Coordenadora Comercial • Serviços de Editoração

Ormifran Pessoa Cavalcante

Revisão Textual

Carlos Gontijo Rosa, Henrique Brener Vertchenko

Projeto Gráfico • Diagramação • Arte da Capa

Caroline Gischewski

Universidade Federal do Acre

Biblioteca Central

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

-
- L614l Ler e reler teatro [recurso eletrônico] / organizadores Carlos Gontijo Rosa, Henrique Brener Vertchenko. – Rio Branco: Edufac, 2026.
308 p. : il. [15 MB]
ISBN: 978-85-8236-173-3
Vários autores.
1. Teatro. 2. Teatro (Literatura). I. Rosa, Carlos Gontijo. II. Vertchenko, Henrique Brener (org.). III. Título.

CDD: 792

Bibliotecária: Alanna Santos Figueiredo - CRB 11º/1003



**"Leia tudo. Leia tudo de teatro. Leia todas as peças que
lhe caírem nas mãos. Não deixe de lê-las porque já as
viu no palco, ou porque irá vê-las."**

Guilherme Figueiredo,
Xântias: diálogos sobre a criação dramática

6 **APRESENTAÇÃO**
Maria Clara Gonçalves

12

PARTE 1

LELER O TEATRO: CONCEITOS, FORMAS E PRÁTICAS

14 **LER TEXTOS DE TEATRO: APROXIMAR-SE**
Carlos Gontijo Rosa

34 **LER A AÇÃO NO DRAMA**
Rodrigo Alves do Nascimento

58 **LER O PERSONAGEM TEATRAL**
Henrique Buarque de Gusmão

76 **LER O CORO NO TEATRO**
Robin Driver

100 **QUEM LÊ TEATRO?: APONTAMENTOS
HISTÓRICOS SOBRE UMA PRÁTICA**
Henrique Brener Vertchenko

128

PARTE 2

LELER O TEATRO: HISTÓRIA, ARQUIVOS E CIRCULAÇÃO DE SENTIDOS

130 **PARA LER O TEATRO HISTÓRICO:
VERDADE E VEROSSIMILHANÇA**
Flavia Maria Corradin

**152 LER PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS PARA
LELER OS PALCOS BRASILEIROS**

Esther Marinho Santana

**178 LER A ALEGORIA NO TEATRO
BRASILEIRO: O DIABO EM CENA**

Marina Gialluca Domene

**200 LER CANÇÕES POPULARES NO TEATRO
BRASILEIRO: A CULTURA POPULAR
EM CENA**

Lígia Rodrigues Balista

**224 LER MEDEIA: TRAJETÓRIAS DA PAIXÃO
AO ASSASSÍNIO**

Michel Ferreira dos Reis

**248 LER UMA PEÇA QUE NÃO EXISTE:
DESATANDO O NÓ CEGO, DE JOÃO LUSO,
A PARTIR DE SEUS RASTROS NA
IMPREENSA CARIOCA**

Phelippe Celestino

**274 LER A GÊNESE DO TEATRO OCIDENTAL
NO ACRE EM JORNAIS DE NOTÍCIAS**

Leonel Martins Carneiro

302 AS AUTORAS E OS AUTORES

APRESENTAÇÃO

Maria Clara Gonçalves

Ler teatro é sempre um gesto liminar, pois esse ato nos coloca em contato com uma arte que se inscreve simultaneamente no domínio da palavra e da cena, da permanência do texto e da efemeridade do acontecimento cênico. O teatro existe no intervalo entre o que se escreve, o que se lê, o que se imagina e o que se realiza em cena, configurando-se como uma prática estética marcada pela coexistência de temporalidades, materialidades e regimes de recepção distintos. É justamente essa condição híbrida que torna sua apreensão um exercício complexo, múltiplo e constantemente renovado, exigindo do leitor uma postura ativa, imaginativa e crítica.

Assumir o teatro como objeto de leitura implica, portanto, adotar uma posição crítica diante de uma forma artística instável, atravessada por disputas estéticas, históricas e políticas que incidem tanto sobre sua produção quanto sobre seus modos de circulação, legitimação e apagamento. O gesto interpretativo não se reduz à decifração do texto dramático enquanto forma literária, mas envolve a mobilização de repertórios culturais, memórias coletivas, convenções cênicas e expectativas que conectam a obra a contextos mais amplos de criação e recepção. Nessa perspectiva, aproximar-se do teatro pela leitura significa também interrogar os critérios que sustentam determinadas tradições críticas e historiográficas, bem como reconhecer os silêncios, exclusões e hierarquizações que essas tradições produziram ao longo do tempo. Trata-se, assim, de um gesto reflexivo que articula imaginação, história e crítica, abrindo espaço para outras narrativas e outras formas de compreensão do fenômeno teatral.

É a partir dessa compreensão da leitura como gesto liminar e crítico que se estrutura o livro *Ler e reler teatro*. Reunindo contribuições que articulam teoria, história e análise crítica, a publicação propõe uma reflexão ampliada sobre os modos de aproximação do fenômeno teatral, recusando abordagens restritivas ou exclusivamente textocêntricas. Ao transitar entre categorias estruturantes do drama (texto, ação, personagem e coro) e práticas voltadas a arquivos, documentos, repertórios e objetos historicamente invisibilizados, constrói-se um espaço de deslocamento crítico no qual sentidos se reorganizam, hierarquias são tensionadas e o teatro se revela em sua dimensão histórica, política e cultural.

Nesse movimento, os capítulos reunidos não apenas analisam obras e práticas específicas, mas colocam em questão os próprios critérios de valoração que orientaram a constituição dos estudos teatrais. Ao questionar juízos de valor cristalizados e narrativas historiográficas dominantes, os textos reconfiguram panoramas críticos, ampliam repertórios e produzem novas formas de compreensão da cena em sua diversidade formal, histórica e cultural. A noção de “releitura” que atravessa o livro não se apresenta, assim, como simples retorno ao já conhecido, mas como operação crítica capaz de deslocar olhares, rever pressupostos e reabrir perguntas.

Tal perspectiva encontra sua base nas pesquisas desenvolvidas pelo ETEX — Estudos do Teatro Ex-cêntrico, grupo formado por pesquisadores comprometidos com a problematização de peças, autores, gêneros, repertórios e círculos teatrais que historicamente receberam pouca visibilidade na historiografia teatral hegemônica. A iniciativa do ETEX parte do entendimento de que a história do teatro foi construída a partir de recortes seletivos, sustentados por critérios estéticos e ideológicos situados em contextos históricos específicos. Esses critérios, ao legitimar determinadas produções, acabaram por excluir ou invisibilizar outras, contribuindo para a consolidação de narrativas fragmentadas e hierarquizadas.

Ao propor a revisão desses critérios, o ETEX não busca substituir um cânone por outro, nem desconsiderar a relevância estética de obras,

autores ou movimentos consagrados. Trata-se, antes, de promover um exercício reflexivo que permita tensionar lugares-comuns da crítica e da historiografia, incorporando novos objetos, práticas e perspectivas capazes de ampliar o entendimento do fenômeno teatral. Nesse sentido, o grupo assume a leitura como prática crítica e política, consciente de que outros interesses críticos mobilizam outras avaliações e produzem outros mapas do teatro.

É nesse horizonte crítico comum que organizadores e colaboradores se reúnem neste livro para refletir sobre os diversos modos de aproximação do fenômeno teatral. Longe de restringir-se à análise do texto dramático como objeto literário isolado, propõe-se uma compreensão ampliada do teatro, atravessada por ações, personagens, convenções, documentos, contextos históricos, repertórios, recepções e modos de circulação. Ler teatro, aqui, significa também reler criticamente tradições, critérios de valor e hierarquias consolidadas nos estudos teatrais, interrogando seus pressupostos, seus limites e seus efeitos de exclusão.

Os capítulos partem da compreensão de que o teatro não se esgota no texto, embora este permaneça como elemento fundamental para sua análise. A leitura dramática é concebida como experiência imaginativa, histórica e crítica, capaz de ativar a cena na imaginação do leitor e, ao mesmo tempo, de evidenciar as escolhas estéticas, ideológicas e culturais que orientam tanto a escrita quanto a recepção das obras teatrais ao longo do tempo. A cena, nesse sentido, é compreendida não apenas como acontecimento performativo, mas também como construção simbólica e histórica que se atualiza na leitura.

A primeira parte, *Reler o teatro: conceitos, formas e práticas*, concentra-se na discussão de questões estruturantes da leitura teatral, tomando como eixo categorias fundamentais do drama e seus modos de formulação e circulação ao longo da história dos estudos teatrais. Os capítulos que compõem essa seção revisitam noções como texto, ação, personagem e coro, não com o objetivo de reafirmar definições estabilizadas, mas de interrogá-las à luz de diferentes tradições teóricas e de contextos

históricos específicos. Ao considerar as condições culturais, institucionais e pedagógicas que moldaram determinadas práticas de leitura, os textos evidenciam como esses conceitos foram sendo apropriados, transformados e hierarquizados ao longo do tempo. Nesse sentido, a primeira parte oferece instrumentos conceituais e metodológicos que permitem compreender o drama não como forma fixa, mas como campo de disputas interpretativas, no qual diferentes modos de ler implicam diferentes formas de pensar a cena, o texto e suas relações.

Já a segunda parte, *Reler o teatro: história, arquivos e circulação de sentidos*, desloca o foco da reflexão para as relações entre teatro, história e memória, ampliando o campo de investigação para além dos textos e autores consagrados. Os capítulos reunidos nessa seção exploram diferentes tipos de fontes e materiais (como arquivos, programas de espetáculos, registros jornalísticos, peças desaparecidas, textos alegóricos, canções populares e reescrituras míticas), tomando-os não como documentos auxiliares, mas como objetos centrais para a compreensão das práticas teatrais e de seus modos de circulação e recepção. Ao articular esses materiais a contextos históricos específicos, os textos evidenciam como o teatro se inscreve em redes mais amplas de produção cultural, política e social.

Ao voltar-se para experiências fora dos centros hegemônicos e para objetos frequentemente relegados a posições secundárias na historiografia, essa segunda parte assume explicitamente a investigação teatral como prática de intervenção historiográfica. Os capítulos demonstram como a leitura atenta de arquivos, documentos e vestígios permite deslocar narrativas consolidadas, ampliar repertórios e reconfigurar panoramas críticos, revelando continuidades, rupturas e apagamentos que atravessam a história do teatro. Desse modo, a seção não apenas recupera materiais pouco explorados, como questiona os próprios critérios de seleção, legitimação e esquecimento que orientaram a construção das histórias teatrais, propondo novas formas de pensar o passado e suas reverberações no presente.

Destinado a estudantes, pesquisadores, artistas e leitores interessados no teatro, este livro propõe-se como um espaço de reflexão e deslocamento crítico. Assim, ao longo dos capítulos, a leitura afirma-se como eixo articulador capaz de conectar texto e cena, arquivo e imaginação, passado e presente. Retomando a noção inicial do gesto liminar, *Ler e reler teatro* compreende a aproximação do fenômeno teatral como prática crítica situada entre linguagens, temporalidades e regimes de valor. Ao tensionar critérios consagrados e deslocar narrativas estabilizadas, ele não apenas amplia os modos de compreensão da cena, mas propõe outras formas de organizar a memória teatral e de pensar seus processos de legitimação e esquecimento. Nesse movimento, ler e reler não significam repetir, mas reabrir, reinscrever e reconfigurar o teatro como campo plural, histórico e em permanente transformação.

PARTE 1

**RELER O TEATRO:
CONCEITOS, FORMAS E
PRÁTICAS**

LER TEXTOS DE TEATRO: APROXIMAR-SE

Carlos Gontijo Rosa

1

*O verdadeiro leitor lê seriamente cada obra
no sentido de que a lê em total entrega,
tornando-se o mais receptivo que pode.*

C. S. Lewis, A experiência de ler

Para iniciar este texto, trago um fato curioso: nenhum dos dois dicionários de teatro de maior circulação no Brasil atualmente — o *Dicionário de teatro*, de Patrice Pavis, e o *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, organizado por J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves e Lima — apresenta um verbete “teatro”. Entretanto, no “Prefácio” ao *Dicionário de teatro*, Anne Ubersfeld (*in* Pavis, 2008, p. ix) diz que aos estudos teatrais “se colocam os difíceis problemas de uma dupla prática, ao mesmo tempo literária e artística, eternamente inscrita nas páginas de um livro, mas também viva, provisória, fugaz no âmbito de uma cena”.

O paradoxo introduzido aqui é o ponto nevrálgico de um capítulo que se propõe a ler textos teatrais. Sendo impossível dissociar o texto da cena para qual ele foi escrito, ele próprio também é completo no sentido; o texto dramático nos apresenta todos os elementos para ser compreendido, mas atinge sua plenitude apenas quando é imaginado em representação.

Tendo isto em mente, muitos são os caminhos pelos quais este capítulo poderia ser conduzido — e pelos quais todos os leitores são convidados, desde já, a desenvolver seu próprio caminho de pensamento. Aqui, entretanto, vamos falar sobre como nos aproximar dos estudos teatrais através da leitura do texto dramático — mesmo que não tenhamos grande familiaridade com a cena.

Para começar, convoco o autor da epígrafe deste capítulo, C. S. Lewis, autor do famoso *As crônicas de Nárnia*. Ele era também um crítico e estudioso de literatura que, em *A experiência de ler* (2000), forjou dois conceitos sobre a leitura de textos literários: a leitura *empenhada* ou *apetrechada* e a leitura *desprendida* ou *desavisada*. A leitura empenhada ou apetrechada é aquela realizada por acadêmicos ou entusiastas das artes (porque uma pessoa pode ler um romance ou uma peça de teatro, mas também pode ler uma pintura, mesmo que nela não haja palavras). Este tipo de leitura se faz com o leitor se cercado de um complexo arcabouço de conhecimento para conseguir compreender muitos dos vários sentidos que o texto carrega. Estes conhecimentos devem ser buscados e mobilizados de acordo com a obra lida. Por exemplo: se é uma obra antiga, há que se buscar conhecer o seu contexto histórico; se possui uma estética experimental, buscam-se os fundamentos da estética em que está calcada; se retrata um período histórico, é importante para o estudioso entender não só o momento histórico retratado, mas também como estava o momento histórico em que o texto foi escrito.

Assim, para uma tragédia como *Helena*, de Eurípides, representada no ano 412 a.C., é necessário compreender tanto como eram encenadas as tragédias em Atenas, quanto sobre o contexto histórico, que girava em torno da Guerra do Peloponeso, entre Atenas e Esparta. Da mesma forma, para entender um texto filiado ao teatro do absurdo, como *O rinoceronte*, de Ionesco, ou *A Máquina Hamlet*, de Heiner Müller, é importante pelo menos ter lido, respectivamente, os livros *O teatro do absurdo* (1978), de Martin Esslin, e *O teatro da morte* (2008), de Tadeusz Kantor. Ainda, para acessar os sentidos de um drama histórico como *O plantador de naus a haver* (1994), da autora portuguesa Júlia Nery, faz-se necessário um arcabouço de conhecimento que passa pela história de Portugal na Idade Média e nas Grandes Navegações, pela poesia de Fernando Pessoa e por uma teoria chamada metaficção historiográfica, a qual revisita criticamente a construção da História. Como se vê, uma leitura atenta requer vários olhos abertos para ver bem os vários sentidos possíveis num texto.

Embora a mobilização de vários saberes acadêmicos de uma leitura empenhada possa trazer mais colorido às obras, eles não são necessários numa leitura mais desprendida. Esta leitura, mais ligeira, desprendida ou desavisada, é aquela em que o contato do leitor com a obra se dá de maneira não compromissada, no sentido em que o leitor está mais livre para tecer sua própria interpretação, sem necessidade de se cercar de tantos conhecimentos, podendo usar apenas as informações e conhecimento de mundo que ele já possui no ato da leitura. Podemos dizer que esta é a leitura do leitor comum, que vai ler um livro no seu tempo livre, num momento de lazer, descanso ou espera. Este leitor desprendido, entretanto, não é uma folha em branco, ele não está lendo um texto pela primeira vez na vida. Então, ele sabe que a leitura de um texto literário ou ficcional tem certas especificidades — mesmo que não saiba nomeá-las ou descrevê-las (o que é trabalho do leitor apetrechado). Um exemplo: Philippe Lejeune, no livro *O pacto autobiográfico* (2008), diz que existe uma espécie de “pacto” entre o leitor e o autor de uma biografia ou autobiografia. Haveria entre eles um combinado tácito que faz com que o leitor aceite que está lendo “verdades” naquela obra, ou seja, que o autor está realmente escrevendo sobre o que ele (na autobiografia) ou sobre o que a figura biografada (na biografia) viveu.

Mas, e se o leitor nunca teve contato com o texto dramático, como vai saber os caminhos de sua leitura? Qual o pacto que o autor deste gênero estabelece com aquele que o lê? Neste sentido, vamos aqui falar sobre a leitura de peças de teatro, propondo abordagens possíveis, que sirvam: a) para que o leitor desprendido acesse melhor o gênero e, assim, encontre o prazer de sua leitura; e b) como primeiros instrumentos de leitura (apetrechos) no processo de formação de um leitor empenhado e dedicado ao teatro enquanto objeto de estudo.

O aspecto mais importante de se ter no nosso horizonte quando nos aproximamos de um texto dramático é que ele, indiferentemente de ter ou não ter sido representado, foi escrito em diálogo com o espetáculo. Vamos dizer de maneira mais clara: em teoria, toda peça foi escrita

para ser encenada — e isso faz diferença quando vamos ler os textos de teatro. Claro que a grande maioria dos textos dramáticos têm uma intriga, uma história sendo contada, mas elas são contadas de maneira diferente de como o são nos contos, novelas e romances. Assim, também nós temos que ter uma postura diferente em relação à compreensão e construção destas histórias no nosso imaginário — porque nos são fornecidas informações diferentes de quando se lê um texto narrativo.

Aqui chegamos a um impasse, pois como pode um leitor que não frequenta o teatro saber como funciona a representação um texto dramático? Primeiramente, devemos delimitar como em geral se constitui um texto escrito para o teatro: sua unidade básica de composição são as falas, atribuídas a cada uma das personagens, que estão em diálogo entre si ou com o público. As descrições de cenários, ações ou intenções das falas são as chamadas rubricas (ou didascálias) e geralmente são graficamente marcadas no texto pelo uso de parênteses e/ou itálico. A regra geral para a transposição do texto para a cena é que as falas são faladas pelas personagens e as rubricas são representadas em cena (mas isto muda em algumas estéticas do século xx), dando a impressão de que se está assistindo aos acontecimentos daquela história no momento mesmo em que acontecem. Como no caso deste trecho da primeira cena de *O beijo no asfalto* (1961), de Nelson Rodrigues:

Cunha: Diz a ele, ouviu? Que se ele. Porque ele não me conhece, esse cachorro! (*Amado Ribeiro aparece. Chapéu na cabeça. Tem toda a aparência de um cafajeste dionisíaco*).

Amado (*abrindo o gesto*): O famoso Cunha!

Cunha (*quase chorando de ódio, e, ainda assim, deslumbrado com o descaro do outro*): Você?

Amado: Eu.

Cunha (*furioso*): Retire-se! (Rodrigues, 2012, s/p.)

Como rubricas, no trecho acima, temos a indicação de a qual personagem pertence a fala (Cunha ou Amado). Na primeira fala de Cunha, por exemplo, podemos também ver marcas de oralidade não muito comuns em textos de outra ordem — a interrupção de uma frase no meio (“Que se ele.”) ou os chamados marcadores conversacionais, que indicam uma conversa em curso (“ouvei?”). Ainda as rubricas irão indicar alguma descrição das personagens (“chapéu na cabeça”, “tem toda a aparência de um cafajeste dionisíaco”), ações que as personagens devem realizar em cena (“aparece”, “abrindo o gesto”) ou emoções que devem transparecer na fala (“furioso”, “quase chorando de ódio”).

Agora, mesmo que um leitor nunca tenha assistido a uma peça de teatro, é muito pouco provável que ele nunca tenha tido acesso a um objeto artístico com personagens que falam suas falas enquanto contracenam com outras personagens, em que se acompanha uma história como se ela estivesse acontecendo “em tempo real”: estamos falando de programas televisivos, como novelas e séries, bem como de obras cinematográficas. Certamente, elas não substituem a experiência do teatro, mas seguramente servem como paliativo para aproximar dos textos dramáticos um leitor desavisado, mas interessado. Neste sentido, há alguns textos dramáticos que foram transpostos na íntegra (ou com grande fidedignidade) para as telas do cinema e que podem ser um bom “meio do caminho” para quem se interessa por dramaturgia: *As bruxas de Sa-lém* (1953), de Arthur Miller, teve uma famosa adaptação para o cinema (*The Crucible*, 1996), dirigida por Nicholas Hytner, com Winona Ryder e Daniel Day-Lewis no elenco; *Romeu e Julieta* (1597), de William Shakespeare, também ganhou uma adaptação com o texto na íntegra (*Romeu + Juliet*) dirigida por Baz Luhrmann também em 1996, com Leonardo DiCaprio e Claire Danes; *O auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, foi adaptada com mais liberdades para a TV (1999) e depois para o cinema (2000); e o próprio *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, também teve algumas adaptações mais ou menos fiéis ao

texto dramático original¹. Estes são apenas alguns exemplos de mais fácil acesso que não esgotam o produtivo diálogo entre o teatro e o cinema.

Outro subsídio para entender o acontecimento teatral é fornecido por Fernando Peixoto. No livro *O que é teatro* (1998), ele fala sobre três elementos básicos sem os quais não haverá teatro: o ator, o público e o espaço. A diferença do público de um espetáculo de teatro e do leitor do texto dramático está em que, enquanto o espectador assiste a um objeto artístico acabado e preparado para sua apreciação, o contato com o texto dramático está a meio do processo de criação do espetáculo — quando não no seu princípio. Este é um dos motivos de pensadores como o crítico Roman Ingarden (1979, p. 353, grifo no original) dizerem que textos dramáticos são textos literários, mas devemos “considerar a peça de teatro como um *caso limite* da obra literária. Ela constitui, ao mesmo tempo, uma transição para obras de outros tipos que ainda revelam uma afinidade com as literárias, mas já não podem ser incluídas nelas”. No jogo da cena, o texto dramático precisa dar espaço para as demais artes e os demais artistas envolvidos num espetáculo realizarem sua criação: atores, encenadores, figurinistas, cenógrafos, iluminadores, músicos, dentre outros tantos.

Aqui encontramos outro ponto-chave para a leitura de textos dramáticos: eles demandam do leitor uma liberdade imaginativa muito maior do que textos narrativos, embora também contem uma história. Como texto esburacado que é o texto dramático, seu sentido vai depender de que o leitor preencha as lacunas que, na encenação, são completadas pelos demais artistas da cena. Por exemplo, este trecho da primeira cena entre Estragon e Vladimir em *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett. Desde o início da cena, indicado na rubrica inicial, Estragon “está tentando tirar sua bota. Ele a empurra com as duas mãos, ofegan-

20

1. Esta peça teve três adaptações para as câmeras. A mais antiga foi aquela dirigida por Flávio Tambellini em 1965, seguida pela versão dirigida por Bruno Barreto em 1981; a mais recente foi dirigida por Murilo Benício em 2018.

te. Desiste, exausto. Descansa, tenta novamente. Mesmo jogo” (Beckett, s/d., p. 4). Depois de algum tempo, o diálogo rumo para:

Estragon: Ah, pare de tagarelar e me ajude com esta merda.

Vladimir: De mãos dadas, do topo da Torre Eiffel, entre os primeiros. Éramos respeitáveis naqueles dias. Agora é tarde demais. Nem mesmo nos deixariam subir. (*Estragon obstina-se com sua bota.*) O que você está fazendo?

Estragon: Tirando a minha bota. Nunca lhe aconteceu?

Vladimir: Deve-se tirar as botas todos os dias, estou cansado de lhe dizer isso. Por que você não me ouve?

Estragon (debilmente): Me ajude!

Vladimir: Dói?

Estragon (irritado): Se dói! Ele quer saber se dói!

Vladimir (irritado): Ninguém sofre a não ser você. Eu não existo. Eu gostaria de ouvir o que você diria se tivesse o que eu tenho.

Estragon: Dói?

Vladimir (irritado): Se dói! Ele quer saber se dói!

Estragon (apontando): Você deve se abotoar corretamente, mesmo assim.

Vladimir (curvando-se): Verdade. (*Ele abotoa suas calças.*) Jamais negligenciar as pequenas coisas da vida.

Estragon: O que espera? Você sempre deixa tudo para o último momento.

Vladimir (contempla a questão): O último momento... (*Medita.*) A esperança demorada enfraquece alguma coisa, quem disse isso? (Beckett, s/d., p. 4-5).

Esta cena nos dá muito espaço para imaginar toda a movimentação e a relação entre as duas personagens: Vladimir pode ter ajudado Estragon a tirar as botas ou não; as personagens podem estar próximas ou distantes fisicamente em cena; elas podem ser mais violentas entre si ou esta “irritação” pode ser com a situação; como a cena parece não ter uma sequência realista, os atores podem executar movimentos menos

ligados ao que é descrito no texto, podem dançar, podem fazer movimentos mais circenses ou, pelo oposto, realizar uma atuação contida e intimista; as ações realizadas podem indicar contrariamente ao texto, como no caso da ação de abotoar, Estragon poderia ter apontado para o casaco de Valdimir, que abotoa as calças...

Embora as possibilidades de imaginação não sejam infinitas, pois há as limitações do próprio gênero, cenas como esta podem ser imaginadas (e, por consequência, levadas à cena) de maneiras muito diversas. Já textos ligados a estéticas com convenções mais rígidas, como o realismo, tendem a fomentar a criatividade do leitor dentro de um espaço imaginativo mais restrito. Para esta cena, levantei apenas algumas possibilidades de imaginação, e específicas para este trecho — sem levar em consideração o todo da peça, que pode direcionar a imaginação ainda para outros lugares.

Entretanto, o leitor não precisa preencher todas as lacunas e tampouco podemos assegurar quais ele vai imaginar. Ele o fará naquelas que forem necessárias à criação das imagens e cenas em sua mente — na sua *representação mental* da peça. O espanhol José Luis García Barrientos, no livro *Cómo se comenta una obra de teatro* (2007, p. 40), fala que um texto dramático pode ser lido como poema, ou como novela, mas que isso negaria ao texto dramático uma melhor leitura, de acordo com sua especificidade — e, por que não dizer, uma leitura que não contemple as especificidades do gênero dramático também vai diminuir o quão interessante este texto pode ser.

O texto dramático é um objeto artístico e, como tal, passível de diversas interpretações; não possui apenas uma forma de ser levado à cena e, portanto, também não lhe pode ser atribuída apenas uma forma de leitura. Cada leitor possui uma bagagem que o auxiliará a visualizar e entender a cena por uma perspectiva. “O esforço imaginário em si não precisa ser justificado; ele pode, em determinados casos, ser bem-sucedido ou falhar, mas é uma faculdade sem a qual nenhum estudo atual das artes cênicas seria possível” (Williams, 2010, p. 39). Todo leitor é

capaz de imaginar — mesmo aqueles que estejam menos dispostos, ou sejam mais tímidos ou inseguros quanto à sua capacidade imaginativa. Seu acerto, na falta de palavra melhor, é medido por sua capacidade de entender o texto: quando consegue desfrutar do texto, para o leitor desprendido; quando consegue entender camadas de significação, para o leitor empenhado. Seja um ou outro, o leitor cria imagens enquanto lê um texto dramático. Ele recria e atualiza a ação, de acordo com seus próprios referenciais artísticos e estéticos.

Para compreender este jogo dialético entre personagens, mundo representado e realidade, o leitor, observador externo ao universo dramático, conta com as pistas que o dramaturgo lhe oferece em diversos níveis de compreensão: desde as rubricas explícitas às implícitas, passando pelas falas das personagens; até mesmo a ordem das cenas e situações fazem diferença quando da leitura do texto. O professor e pesquisador David Ball (2005, p. 53; 55) aconselha a dramaturgos: “Não revele muito cedo os segredos! [...] Alimente a ignorância do público. Não imponha seu conhecimento do fim da peça desde o começo”. E, neste jogo proposto entre dramaturgo e leitor/espectador, vai se construindo o interesse sobre a peça, seja escrita ou representada. Assim, vai se criando um mapa da trajetória que o leitor percorre pela sua própria imaginação. Neste sentido, o espanhol José María Ruano de la Haza (2005, p. 114) fala que “não se trata de esquadrihar as palavras que o dramaturgo escreveu em busca de uma personalidade, mas de utilizar essas palavras, como tijolos de um edifício, para construir uma personagem”,² ou uma situação, ou toda uma história.

Novamente, apenas a título de exemplo (porque toda peça de teatro deveria despertar este interesse no leitor/espectador), *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (1971), do alemão Rainer Werner Fassbinder, constrói tanto a caracterização das três protagonistas (Petra, Karina e Marlene) como a relação entre elas paulatinamente, revelando novas

2. Os textos em língua estrangeira citados foram traduzidos por nós.

facetas a cada cena, criando um ambiente tenso e carregado. No sentido contrário, *Por Elise* (2004), de Grace Passô, cria um ambiente delicado, que também se constrói a cada fala e a cada interação (ou ausência de interação) entre as personagens.

Já o controle das informações para interesse do leitor é bem claro, por exemplo, em *A moratória* (1955), de Jorge Andrade, em cuja dramaturgia alternam-se os planos do passado e do presente, ou seja, o autor vai apresentando a complexidade da situação das personagens a partir tanto do “momento trágico” quanto das consequências deste momento no futuro das personagens. Outro exemplo é *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (1962), de Edward Albee, em que as revelações sobre o relacionamento de um casal vão se desdobrando em camadas, até que o leitor/espectador começa a se perguntar: até onde isso pode ir?

Para ser um leitor de um texto dramático, há dois importantes conceitos: as convenções e o jogo.

As convenções ajudam-nos a entender as especificidades do gênero dramático e são necessárias para colocar a peça em cena ou para uma leitura proveitosa do texto. Embora conectadas com o contexto (momento histórico, social, espaço geopolítico, escola estética etc.) em que a peça foi escrita, elas representam uma dissociação com a realidade na qual o leitor/espectador pauta sua imaginação. Por exemplo, é muito comum em textos e representações de comédias um recurso cênico chamado *triangulação*. Em cena, é um gesto ou fala de uma personagem, geralmente dirigida ao público, comentando a ação que está acontecendo no palco e que não é ouvida pelas demais personagens em cena — mesmo os atores estando a poucos metros de distância. No texto dramático, estas falas costumam vir acompanhadas da rubrica “*aparte*”, indicando que elas estão à parte do texto dramático, ou seja, não fazem parte do diálogo entre as personagens. Esta é uma convenção formal que perdura ao longo dos séculos, já sendo identificável em textos cômicos desde a Antiguidade e em textos sérios a partir da Idade Média.

Embora muitas das convenções teatrais digam respeito aos aspectos formais do texto e da representação, elas podem permear outros aspectos do texto dramático, como, por exemplo, o enredo. Tomando por base que existe uma espécie de pacto, como o pacto autobiográfico, de que teatro é ficção, há uma convenção que autoriza autor e ator a “mentirem impunemente”, nas palavras de Pavis (2008, p. 167), que ainda ressalta que eles “parecem emitir frases que têm estatuto de verdade [...], ao passo que, na verdade, essas frases não os vinculam a nenhum critério de verdade ou de lógica”. Há um complicador, que é o fato de “esta ficção ser construída por verdadeiros corpos: aqueles dos atores” (Pavis, 2008, p. 167), quando da representação. Como este complicador não está presente na leitura, não trataremos dele neste momento.

Assim, por exemplo, há também convenções quando olhamos para o enredo das peças e aceitamos que relações ou posicionamentos sociais de personagens sejam representados, embora não façam sentido no seio da sociedade que representa. É o caso, por exemplo, da comédia *Lisístrata*, também chamada de *A greve do sexo*, escrita pelo comediógrafo grego Aristófanes, no século V a.C. Naquele momento histórico, as mulheres não tinham qualquer gerência sobre os assuntos políticos da cidade — para o qual elas eram invisíveis, quando não um estorvo. Nesta peça, entretanto, Lisístrata e outras mulheres, em prol do fim de uma guerra em curso, fazem uma greve de sexo, dizendo que só voltarão a ter relações com seus maridos quando a guerra acabar. Embora seja impensável que, na Grécia Antiga, uma mulher tivesse tanta opinião ou participação na vida política, aceita-se que se quebre a lógica daquele momento pelo bom andamento da intriga, sendo esta uma ficção.

Cada convenção mobilizada pelo dramaturgo implica um acordo tácito com o público, que aceita como verossímil a ruptura da lógica em que está inserido, ou seja, acata o diferente como parte do mundo ali representado: “A convenção é um contrato firmado entre autor e público, segundo o qual o primeiro compõe e encena sua obra de acordo com normas conhecidas e aceitas pelo segundo” (Pavis, 2008, p. 71). Neste

sentido, a própria representação de um texto dramático é uma convenção cênica, uma vez que o público sabe que aqueles corpos presentes no palco não pertencem, de fato, a Medeia, Júpiter ou Tírésias, mas são atores que estão representando aquelas personagens.

Em teatro, cada vez que se trabalha uma personagem ou ideia cênica, estamos falando de *ação*. Cada personagem é apenas um acúmulo de traços selecionados e depende que cada intérprete, individualmente, lhe dê preenchimento, transforme-o em um papel, atualize-o. Assim, como realizar uma ação é individual a cada ator que interpreta determinada personagem ou situação, também o leitor, à semelhança do que acontece com o ator, deve contaminar e ser contaminado pelo texto lido, ou seja, “entrar em jogo”. O leitor ajusta a matéria dramática ao seu próprio contexto, à sua própria imaginação, que, por sua vez, é alterada pela leitura. Essa postura amplia o papel do leitor na construção de sentidos no texto dramático e, simultaneamente, o seu espectro de entendimento da obra artística.

Johan Huizinga (2000, p. 24), historiador da cultura, sintetiza a ideia de jogo como “uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser diferente da vida cotidiana”. Ainda segundo o historiador, o jogo tem a força de um fenômeno cultural, presente em todas as manifestações humanas, pois o homem joga o tempo todo, adotando papéis específicos para cada situação em sua vida. Dentre as diversas classes de jogos realizados por nós ao longo de toda a nossa vida, existem aqueles que a pesquisadora do teatro Viola Spolin caracterizou como jogos teatrais, entendendo o jogo como fenômeno cultural e como prática inerente à ação representada por atores em cena.

De acordo com teóricos consagrados no teatro, como Denis Diderot ou Constantin Stanislavski, o ator, ao lançar-se à cena, deve ao mesmo tempo se perceber e se policiar — o paradoxo da arte —, pois o

ator não deve carregar a cena de seus sentimentos pessoais. Já ao leitor é menos prejudicial a aceitação de seus próprios sentimentos para uma leitura, uma vez que não representa aquilo, não o carrega diretamente para seu corpo, como o ator. Mas, mesmo o leitor, ao colocar-se “em jogo”, pode melhor fruir uma peça teatral. “A técnica não só não exclui a sensibilidade, mas a autoriza e liberta. É seu suporte e sua salvaguarda. [...] Permite-nos improvisar” (Copeau 1974).

Tomando por pressuposto que a cena não passa de uma representação, se a ação é “tornada presente” pelo ator dentro do campo ficcional, então é a *imaginação* que permite ao espectador estabelecer uma relação com o que vê no palco e deste com sua própria experiência de mundo. Em outras palavras, é na imaginação do espectador que o ator (enquanto intérprete e executante) empresta seu corpo, sua voz e sua presença para que a personagem exista. Não se trata, portanto, de o ator “acreditar” que é a personagem; o movimento é inverso: é o espectador que acredita que aquele ator é a personagem, ainda que apenas durante o tempo da encenação. A verossimilhança nasce do pacto ficcional que o público estabelece com a cena.

Na leitura, ocorre um processo semelhante, mas com um deslocamento importante: são as emoções, memórias e impressões de mundo do leitor que são “emprestadas” às personagens e situações narradas. Se, no teatro, o espectador projeta sentidos sobre um corpo presente, no texto, o leitor projeta sentidos sobre palavras que convocam imagens internas. Por isso, podemos dizer que o leitor ocupa uma posição intermediária entre o espectador e o ator. Como espectador, ele atribui ao texto suas próprias emoções, expectativas e referências culturais; como ator, ele interpreta ao dar voz, gesto e expressão às personagens em sua imaginação. Assim, cada leitura produz uma encenação interior única.

Enquanto o texto foi o centro da prática teatral erudita³, ler e acessar os aspectos formais e convencionais que delineiam o gênero dramático é mais simples para o leitor que começa seu contato com a dramaturgia, mesmo os aspectos cênicos. Entretanto, as transformações de base sofridas pelo fazer teatral ao longo dos séculos XIX e XX, que modificaram profundamente também o texto dramático, tornaram impossível falar do texto dramático sem evocar sua contraparte cênica. O texto e o autor dramático vão perder força, enquanto a centralidade passa à encenação e à figura do encenador. Assim, a leitura de textos com uma estética/forma contemporânea, que extrapola e foge das convenções mais comuns da escrita dramática, demanda ainda mais da capacidade imaginativa do leitor e maior traquejo perante as convenções.

Um último exemplo a ser evocado vai neste sentido: *Por Elise* (2005), de Grace Passô, apresenta um texto que se sustenta mais como estado do que como ação. Embora toda sua complexidade, claro está, só possa ser apreendida pela leitura de toda a peça, o trecho abaixo, da cena “A natureza não é doce”, pode nos ajudar a entender certos aspectos destas convenções:

Lixeiro: A senhora mora por aqui há muito tempo, não?

Dona: Moro, garoto.

Lixeiro: É que eu procuro o morador. É seu vizinho.

Dona: De qual vizinho está falando?

Lixeiro: É um senhor que eu estou procurando...

(Gritos dos colegas.)

Lixeiro: Não deixa pra lá. Eu volto aqui depois...

Dona: Espera..

Lixeiro: Não, eu volto aqui outra hora.

3. A prática teatral popular nunca foi bem tratada pelos estudiosos e acabou trilhando seu próprio caminho, às vezes mais perto do texto, às vezes mais perto das artes corporais performativas.

Dona: Não. Você quem é? Digo, o que é de meu vizinho?

(O Homem entra e dá um beijo na dona.)

Dona (para Homem): Saia daqui, eu não quero brincar agora, ok?

Depois conversamos. Vá para casa!

Lixeiro: Eu estou atrapalhando a senhora, não é?

Dona: Eu perguntei o que é de meu vizinho.

Lixeiro: Filho.

Dona: ...

(Alguém respira.)

Lixeiro: “Valico” ele chama. *(Quando pequeno, o Lixeiro o desenhou várias vezes.)* É grande assim, forte, quase sem cabelo, fala a bessa, conversa com todo mundo... *(Ele desiste!)* Mas deixa pra lá, eu nem deveria estar aqui...

Dona: Por quê?

Lixeiro: É que o seu vizinho saiu de minha casa há anos pra comprar cigarros e não voltou nunca mais.

Dona: Cigarro não faz mesmo bem à saúde.

Lixeiro: Sabe por que ele não está?

Dona: Ah, meu Deus!

Lixeiro: O que foi?

Dona: Eu sei de seu caso..

Lixeiro: A senhora me conhece?

Dona: Não, não te conheço mas conheci teu pai.

Lixeiro: Ele não mora mais aqui?

Dona: Não. Quer dizer... Eu tenho uma notícia muito difícil para você... Eu conheci bem o teu pai, antes dele..

(Cai um abacate. Ela se assusta.)

Lixeiro: Antes dele...

Dona: ...

Lixeiro: ...

Dona: ...

Lixeiro: ...

Dona: Infelizmente.

(Ele, que compreende, pega abacates do chão e arremessa, numa conversa com seu pai.)

Lixeiro: Não, pai! Eu te escrevi cartas. Eu sonhei com você. Eu te enxerguei em tudo que é lugar. Eu te desenhei. Eu te desenhei. Eu rezei pra você. Seu torto! Rua sem chão! Avenida perdida! Estrada vazia! Grito meu! Você me espanca doce.

Dona: Escuta, você quer tomar um chá, um café...

Lixeiro: Pára com isso! *(controla-se)* Desculpa.

(Gritos de colegas lixeiros.)

Dona (respondendo aos gritos, em extinto maternal): Espera! Ele não pode ir agora! Também não é assim. Também não é qualquer hora que se têm pernas! (Passô, 2005, p. 11-12).

O longo trecho da cena apresenta diversos elementos que fogem a uma imaginação mais linear e ortodoxa e desafia o leitor a criar os caminhos internos das personagens, bem como a própria situação cênica em que se encontram. Entre os elementos que rompem com a lógica imediata da leitura de um texto dramático estão as rubricas que não indicam nada para a cena (“Quando pequeno, o Lixeiro o desenhou várias vezes”), silêncios textualmente marcados como demorados (duas réplicas em sequência entre as personagens apenas dizem “...” — aqui, muito subtexto e inclusive ações podem ser pensadas, pois há apenas a falta da palavra, e não a falta da relação entre as personagens) e ações descontextualizadas do diálogo que está sendo travado (“O Homem entra e dá um beijo na dona”, “Alguém respira”, “Cai um abacate”). Embora os caminhos para construção do imaginário neste tipo de texto sejam menos diretos, ainda assim eles existem e são conduzidos pelo autor e trilhados pelo leitor.

Aqueles “difíceis problemas de uma dupla prática, ao mesmo tempo literária e artística”, levantados por Anne Ubersfeld no “Prefácio” ao *Dicionário de teatro* (2008), foram apenas ampliados ao longo da contem-

poraneidade. Não à toa, Patrice Pavis produz o seu *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo* (2017). Embora ele, assim como os outros dois dicionários de teatro citados no início do texto, também não apresente o verbete “teatro”, este novo *Dicionário*, de acordo com a “Nota à edição brasileira” de J. Guinsburg (*in* Pavis, 2017, p. i, grifo nosso), “volta-se para as realizações mais recentes da cena em quaisquer de seus palcos, a partir, notadamente, da segunda metade do século xx, quando a manifestação teatral deixa de ser textocêntrica na acepção tradicional, para se libertar em nome da teatralidade, da criatividade e da expressividade em todos os espaços possíveis e em incorporações das mais inusitadas”.

Longe de encontrar respostas prontas ou fórmulas eficientes para a leitura do texto dramático, este capítulo propôs levantar o problema da leitura deste gênero por aqueles que não têm acesso à representação cênica. Ao sugerir caminhos para esta leitura, mais do que “ensinar”, reforçamos que é a imaginação o grande fator determinante para a fruição do texto de teatro. Entretanto, a imaginação, embora inerente ao ser humano, não é espontânea; ela necessita de prática para ser aprimorada — quanto mais você exercita sua capacidade imaginativa, mais fácil, mais longe e mais rápido você estará imaginando.

Referências

- BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais* (1983). Trad. Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. s.l.: s.n., s.d. Trad. Renato Ciacci. Disponível em: <https://comunlugar.wordpress.com/wp-content/uploads/2008/07/samuel-beckett-esperando-godot.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2025.
- COPEAU, Jacques. *Aos atores* (excertos de 1923, 1928 e 1940). *In*: COPEAU, Jacques. *Registres I — Appels*. Trad. Roberto Maller. Paris: Gallimard, 1974. p. 205–215. Disponível em www.grupotempo.com.br/tex_aos_atores.html. Acesso em: 15 abr. 2012.

- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2007.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: SESC SP/ Perspectiva, 2009.
- HAZA, José María Ruano de la. Un gracioso en busca de un actor: *La villana de Getafe*, de Lope de Vega. In: LORENZO, Luciano García (ed.). *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Fundamentos, 2005.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens* (1938). 4. ed. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária* (1965). Trad. Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. 2. edição. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1979.
- KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. Trad. J. Guinsburg, Isa Kopelman, Maria Lúcia Pupo e Sílvia Fernandes; Org. Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2008.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEWIS, C. S. *A experiência de ler* (1961). Trad. Carlos Grifo Babo. Porto: Porto Editora, 2000.
- PASSÔ, Grace. Por Elise. s.l.: s.n., 2005. Disponível em: https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vestibular/Vest2013_1/Editais/POR_ELISE.pdf. Acesso em: 23 dez. 2025.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pupo. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (dir.). São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- RODRIGUES, Nelson. *O beijo no asfalto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LER A AÇÃO NO DRAMA

Rodrigo Alves do Nascimento



No teatro, a palavra *ação*, assim como a palavra *drama*, com frequência leva a confusões. Tão utilizada quanto mal definida, ela assume diferentes significados a depender do contexto. Seu uso mais frequente é aquele atrelado à ação como movimento físico intenso. A influência do cinema nesse caso não é pequena. Não à toa, o *filme de ação* é um gênero que carrega exatamente esse princípio: um herói, em geral um detetive, um policial ou um *cowboy*, enfrenta inimigos nos mais variados tipos de situações de luta e perseguição, desenhadas com o máximo de recursos especiais de imagem. O gênero se tornou de tal modo estereotipado no final do século XX que, com frequência, críticos como David Bordwell (2006) se referem a esses filmes como aqueles em que o espetáculo e a apelação imagética se colocam acima da própria narrativa. Para todos os efeitos, neste caso, tem-se uma ideia de ação em que o fundamental é o movimento agitado das personagens na trama.

O alcance desta ideia de ação é tamanho que hoje não é raro encontrar quem seja muito pouco aberto a qualquer outra forma de ação que não corresponda a essa espetacularização do movimento físico. É comum encontrar espectadores e telespectadores que se entediam diante de uma série, um filme ou uma peça de teatro alegando que as personagens estão falando demais e que *nada* acontece. Mas a própria possibilidade de que nada esteja acontecendo já parece estranha, sobretudo se partimos da constatação de que, na realidade, todas as coisas — dos átomos aos planetas — estão em permanente movimento. O mais provável, na ver-

dade, é que estejamos diante de um condicionamento histórico das possibilidades do sensível, que interdita a percepção de muitos para formas mais nuançadas de ação ou formas que partam de outras configurações que não aquela protagonizada pelo corpo ou imagetivamente perceptível.

Neste texto, tentaremos de algum modo desautomatizar esta percepção restritiva de ação. Para isso, limparemos o terreno, contextualizando diferentes usos da ideia de ação e dando especial atenção àqueles que são mais interessantes para um leitor de dramaturgia, sobretudo de dramaturgia contemporânea.

Ao entrarmos no terreno teatral, é necessária logo de início uma diferenciação: há um uso da palavra *ação* que se encontra naquele plano em que teatro e dança parecem se aproximar um do outro. Nesse caso, temos o corpo como princípio e centro irradiador. É o caso da pantomima, esse teatro de gestos e movimentos que se desenvolveu ao longo de muitos séculos e em inúmeras culturas, trabalha com certas formas de ação corporal que muitas vezes renunciam ao próprio acompanhamento da palavra. Também tendo o corpo como foco, na Rússia do início do século xx, Konstantin Stanislávski (1863–1938) conceberia um campo de pesquisas em torno das *ações físicas* como unidade básica do trabalho de atores e atrizes na cena. Para ele, são ações que representam não só um conjunto de movimentos externos, mas que possuem intencionalidade e são ligadas a um objetivo específico. No mesmo período e país, Vsevolod Meyerhold (1874–1940) também avançaria na reflexão sobre o campo das ações com sua *biomecânica*. Tal metodologia, ao invés de ter qualquer forma de introspecção do ator como ponto de partida, visava à produção de ação a partir do exterior, com vistas a formas de expressão do corpo econômicas e precisas, capazes de produzir ao máximo a ilusão de um movimento. De toda forma, em todos esses casos, ainda estamos lidando com formas que concebem a ação dentro do plano da representação e da produção de sentido; ou seja, a ação pode simbolizar, mimetizar ou significar algo em cena.

Por outro lado, contemporaneamente, no campo da performance e de inúmeras artes corporais, a ação pode ter outro sentido. Ela pode estar ligada à ideia de um movimento físico tomado literalmente como ação real, intensa, negando por vezes a própria ideia de representação. A ação, neste caso, é *pura presença*. No limite, são formas de ação que conservam este nome quase que formalmente, pois se referem mais a um princípio ativo difícil de definir, uma energia rítmica, uma intensidade ou uma vibração do que à ideia tradicional de ação como movimento intencional...

No entanto, neste texto interessa um outro uso da ideia de ação, ainda dentro do terreno teatral, mas restrito ao universo do *drama* e da dramaturgia em seu sentido específico de *literatura dramática*. Portanto, estamos no campo em que a ação se constrói por meio da palavra — ou das palavras — em cena. Sabemos que, na prática, faz pouco sentido apartar o processo dramatúrgico da elaboração cênica, distinguindo a dramaturgia da encenação de modo dualista e conservador. Isso porque mesmo quando não há encenação concretamente no palco, a cena já se constrói em sua dimensão imaginada, virtual, no momento da leitura do texto dramático.¹ De todo modo, aqui faremos uma separação com fins didáticos, a fim de entender o sentido de ação que, talvez, tenha sido o mais longevo na história do teatro ocidental: aquele que concebe a ação como sequência de acontecimentos nos quais se envolvem as personagens de um drama ficcional. Ação é, assim, uma força motivadora que dá origem ao enredo.

Ação na tradição mimético-aristotélica

O primeiro grande pensador a colocar a dimensão da ação como central para o entendimento do drama foi Aristóteles. Em seu clássico estudo sobre a tragédia grega, a *Poética*, escrito entre 335 e 323 a.C., ele afir-

1. Isso porque, contemporaneamente, muitos processos de criação dramatúrgica se dão inclusive em diálogo íntimo com a cena, não tomando o texto dramático como etapa obrigatoriamente prévia, como na chamada “dramaturgia de gabinete”.

ma que a essência da obra dramática se encontra na imitação de uma ação humana. Mas estaria ele aqui se referindo a qualquer tipo de ação — como, por exemplo, um homem acenando pela janela, uma criança caindo na rua, uma mulher andando de bicicleta ou um idoso comendo? Muito provavelmente não. Tais ações podem obviamente ser representadas de diferentes formas artísticas, mas, dentro do pensamento de Aristóteles, podemos dizer que este tipo de ação não interessa como *ação dramática*. De certo modo, dentro de sua filosofia, é como se essas ações carecessem de *dramaticidade*.

Na *Poética*, o filósofo afirma o seguinte, em um dos trechos mais conhecidos da obra:

A tragédia [é a] imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma de suas partes, que serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões (Aristóteles, 2008, p. 48).

É possível perceber que ele não explica necessariamente qual a natureza e o sentido dessa ação. No entanto, ele menciona brevemente *como* essa ação deve ser apresentada. Ela deve ser completa, ter começo, meio e fim. Tais princípios parecem algo óbvios e autoexplicativos, mas não são. É muito difícil definir o ponto exato em que uma ação deve começar e o ponto onde ela deve terminar, para que não falte ou sobre nada a ser mostrado. Do mesmo modo, essa grandeza pode variar e, muitas vezes, na ação apresentada, pode-se deixar de lado informações que fazem com que o espectador tenha a sensação de que algo importante está faltando...

Vejamos como isso se dá na prática. A história que compõe o mito de Édipo, muito popular na Grécia Antiga e representada de inúmeras formas por diferentes tragediógrafos, tornou-se muito popularizada no Ocidente pela versão dada a ela por Sófocles em sua tragédia *Édipo Rei*. Na peça, ela se desenha da seguinte maneira: quando o príncipe Édipo

nasce, seus pais, o rei de Tebas, Laio, e sua esposa Jocasta, o levam a um oráculo que afirma que Édipo seria um herói, mas também mataria o próprio pai e se casaria com a própria mãe. Para evitar esta tragédia, o rei e a rainha pedem a um servo que abandone a criança numa encosta para ser comida pelos lobos. O servo se apieda, entrega a criança a um pastor, que leva o bebê a Corinto, onde mais tarde ele se torna príncipe. Anos depois, em um oráculo, Édipo ouve a mesma profecia e, a fim de evitar uma tragédia na qual seria protagonista, abandona Corinto. No caminho para Tebas, ele cruza com a carruagem do rei Laio e, em um conflito com os cavaleiros, mata o rei e quase todos os acompanhantes. Depois, ainda em viagem, descobre que, devido à morte do rei, uma esfinge havia tomado conta da cidade. Com valentia, Édipo enfrenta e decifra o enigma da esfinge, sendo premiado com o reino e a mão da rainha viúva. Anos depois, para acabar com uma praga que atingira Tebas, Édipo abre uma investigação sobre a morte do antigo rei e descobre que tudo isso está acontecendo porque ele próprio matou o pai e se casou com sua mãe. Tomando conhecimento desses fatos, desesperado pelo suicídio subseqüente da mãe-esposa, Jocasta, e arrependido por não ter enxergado a verdade anunciada antes pelo oráculo, Édipo fura os próprios olhos.

Como se pode perceber, o mito narra uma história bastante longa que, inclusive, não termina aqui. Édipo continua vivo e muitas das consequências pelos seus atos continuam repercutindo na sua vida e na de seus filhos, anos depois — e essa continuidade é apresentada nas tragédias Édipo em Colono e *Antígona*, de Sófocles, além de *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, e *As traquínias*, de Eurípides.² Para Aristóteles, uma ação deste tamanho não seria adequada para um drama. Afinal, segundo ele, uma característica fundamental do drama, da ação dramática, é que ela precisa ser toda apresentada por meio do diálogo. Para dar conta de

2. Todo o mito de Édipo, com os diferentes “mitemas” que o compõe e as diferentes nuances interpretativas que vai recebendo na cultura grega antiga, foram ricamente analisados por Junito de Souza Brandão em “Os Labdácidas: o mito de Édipo”, no livro *Mitologia Grega* (1989).

todo o mito de Édipo, seriam necessários recursos épicos, como saltos temporais, mudanças de lugar e até mesmo a introdução de um narrador que, por vezes, explicasse o que está acontecendo. Em suma, para o filósofo, esses seriam elementos que prejudicariam a resposta emocional ensejada pela tragédia, pois muito do efeito contundente do drama depende do fato de que a ação dramática é apresentada — e não narrada. Ela acontece como se fosse a própria vida se desenrolando diante de nós.

Isso significa que todos os acontecimentos que compõem o mito de Édipo precisaram ser retrabalhados para que só aquilo que é conveniente entrasse em cena. Por isso, Aristóteles afirma que um dos grandes objetivos da *Poética* é explicar *como* se devem estruturar os enredos para que a composição dramática seja corretamente apresentada, ou seja, *bela*. Beleza aqui tem a ver com um princípio compositivo, ou seja, tem a ver com grandeza, extensão e coerência específicas. Neste caso, portanto, o tragediógrafo Sófocles precisou primeiro selecionar qual parte do mito de Édipo entraria em cena, segundo o princípio de que o fundamental da ação deve ser só mostrado (e não narrado). Por isso, recortou justamente o dia em que o personagem descobre aquilo que antes não sabia, o momento em que ocorre uma reviravolta (ou peripécia) na história. Trata-se do dia em que Édipo começa uma investigação para dar cabo à praga que toma conta da cidade. Num único dia, em uma espiral de tensão, aos poucos os pontos vão se ligando e o personagem descobre aquilo que antes não via ou não queria ver, ou seja, que ele já havia concretizado a trágica previsão do oráculo. Mesmo se tratando de um único dia da trajetória de Édipo, dentro da perspectiva aristotélica este dia seria, por metonímia, exemplar e representativo de toda sua trajetória.

Temos então um momento do mito em que a ação está bastante concentrada, ou seja, Sófocles apresenta o que depois Aristóteles consi-

deraria uma *ação trágica* exemplar³: aquele momento em que a personagem passa da felicidade ao infortúnio. Mas isso não basta: é preciso que essa mudança seja apresentada dentro de uma *trama* de acontecimentos em que todos eles se liguem diretamente uns aos outros, produzindo uma poderosa unidade de efeito. Segundo o filósofo, essa trama causal, que intensifica a experiência à medida que os fatos se desenvolvem, ganha em complexidade se, no ápice desse percurso, estiverem cenas de peripécia e de *reconhecimento*, ou seja, uma cena em que fique visível diante dos olhos do espectador e dos personagens a mudança e a tomada de consciência pela qual o protagonista vai passar.

Veja o momento da tragédia de Édipo em que isso acontece. Trata-se da cena em que o antigo pastor é trazido diante do rei e, sabendo da verdade, evita dizê-la. No entanto, Édipo o pressiona sistematicamente, até que tudo se torne evidente:

Pastor: Sou mesmo um desgraçado. Qual a tua dúvida?

Édipo: Levaste-lhe a criança a que ele se refere?

Pastor: Levei. Ah! Por que não morri naquele dia?

Édipo: É o que te espera agora se silenciare.

Pastor: Será pior ainda se eu falar, senhor!

Édipo: Estás emaranhando-te em rodeios vãos.

Pastor: Não, meu senhor! Entreguei-lhe o recém-nascido.

Édipo: De quem o recebeste? Ele era teu, ou de outrem?

Pastor: Não era meu; recebi-o das mãos de alguém...

Édipo: Das mãos de gente desta terra? De que casa?

3. Importante lembrar que Aristóteles, no século IV a.C., compôs a sua *Poética* a partir daquilo que ele considerava exemplar na prática dramática dos grandes tragediógrafos do século V a.C.; ou seja, a sistematização que Aristóteles realiza na sua *Poética* ocorre quase 100 anos depois da morte dos autores que tem como exemplares. Ele identifica padrões e eficácia no funcionamento das composições e disso elabora sua poética — e não o contrário. Só posteriormente, o texto de Aristóteles seria usado como “guia de composição”.

Pastor: Não, pelos deuses, rei! Não me interrogues mais!

Édipo: Serás um homem morto se não responderes!

Pastor: Ele nascera... no palácio do rei Laio!

Édipo: Simples escravo, ou então... filho do próprio rei?

Pastor: Quanta tristeza! É doloroso falar!

Édipo: Mais doloroso de escutar, mas não te negues.

Pastor: Seria filho dele, mas tua mulher que deve estar lá dentro sabe muito bem a origem da criança e pode esclarecer-nos

Édipo: Foi ela mesma a portadora da criança?

Pastor: Sim, meu senhor; foi Jocasta, com as próprias mãos.

Édipo: Por que ela teria agido desse modo?

Pastor: Mandou-me exterminar a tenra criancinha.

Édipo: Sendo ela a própria mãe? Não te parece incrível?

Pastor: Tinha receios de uns oráculos funestos.

Édipo: E quais eram os oráculos? Tu sabes?

Pastor: Diziam que o menino mataria o pai.

Édipo (indicando o Mensageiro.): Por que deste o recém-nascido a este ancião?

Pastor: Por piedade, meu senhor; pensei, então, que ele o conduziria a um lugar distante de onde era originário; para o nosso mal ele salvou-lhe a vida. Se és quem ele diz, julgo-te o mais infortunado dos mortais!

Édipo (transtornado.): Ai de mim! Ai de mim! As dúvidas desfazem-se! Ah! Luz do sol. Queiram os deuses que esta seja a derradeira vez que te contemplo! Hoje tornou-se claro a todos que eu não poderia nascer de quem nasci, nem viver com quem vivo e, mais ainda, assassinei quem não devia!

(Édipo sai correndo em direção ao palácio. O mensageiro sai por um lado, o Pastor por outro) (Sófocles, 1998, p. 80–83).

Um personagem entra, outro personagem sai correndo. São ações físicas. No entanto, em sentido aristotélico, o que torna toda essa ação

uma ação *dramática* é o modo como os acontecimentos são apresentados. A construção dos diálogos é feita de modo a produzir um poderoso efeito. Cada fala vai desdobrando uma nova informação, de modo que a ação geral se desenrole diante de nós, encadeada e fechada — e paulatinamente, num crescente de tensão, acompanhamos o momento decisivo em que a personagem vive uma profunda mudança.

Esta visão aristotélica de ação dramática, apesar de muito geral, se mostrou poderosa no Ocidente. Ela esteve no centro do que, nos séculos XVII e XVIII, foi concebido como a “lei das três unidades” — de que uma boa tragédia deveria se estruturar com base nas unidades de ação, espaço e tempo (uma única ação, em um único espaço, num único dia). Trata-se de uma alteração da filosofia aristotélica, já que o filósofo grego nunca falou explicitamente de unidades de tempo e de espaço, mas apenas de unidade de ação. No entanto, muitos doutos franceses e italianos se envolveram em disputas profundas, séculos depois, na tentativa de derivar do enxuto texto aristotélico uma série de leis gerais para retirar do drama seu máximo efeito expressivo.

Muito já se discutiu sobre o modo como essas leis gerais engessaram o entendimento do que poderia ser a forma dramática na posteridade, mas o que chama a atenção é como esse fechamento do drama também corresponde a uma visão estereotipada do próprio público: somente a obediência a tais leis garantiu que o espectador esquecesse que estava no teatro, acreditando presenciar diante de si um acontecimento verdadeiro. No entanto, fato é que esse fechamento completo da ilusão dramática sempre se mostrou inviável, como se pode perceber ao longo da história do teatro, já que alguma forma de distensão da ação no tempo ou no espaço, ou mesmo o uso de recursos narrativos que interrompem, multiplicam ou criam ações paralelas, se mostrou ser mais utilizado pelos dramaturgos do que os doutos do aristotelismo gostariam de ver na prática. Não à toa, durante boa parte do século XVIII, Shakespeare não fora bem visto por alguns críticos franceses justamente porque suas pe-

ças não seguiam à risca os preceitos de unidade de ação, espaço e tempo previstos pelos neoclássicos.

De todo modo, foi com Friedrich Hegel (1770–1831) que houve um desenvolvimento importante na ideia de ação dramática na modernidade: ela passou a ser concebida como gesto que nasce da vontade humana *consciente*. O drama estava, assim, cada vez mais fora do horizonte do mito e do destino, de forma que a ação humana representada seria, portanto, desencadeada por uma vontade que tem em vista um objetivo (o amor, o poder, o dinheiro, a revolução etc.); no entanto, ao longo do processo para fazer a vontade da personagem acontecer, ela entra em conflito com outras vontades, que passam a funcionar como obstáculos. Esse choque será encaminhado de algum modo para um desenlace, de onde algo novo nascerá. Tal movimento é assim resumido por Hegel:

A ação dramática não se limita à calma e simples progressão para um fim determinado, pelo contrário, decorre essencialmente num meio repleto de conflitos e oposições, porque está sujeita às circunstâncias, paixões e caracteres que se lhe opõem. O drama é produto de uma vida nacional já bastante desenvolvida (Hegel, 1997, p 439).

Essa concepção, historicamente muito ligada à ideia moderna de indivíduo, pressupõe um ser humano livre, que tem vontade e age. Ao mesmo tempo, por ser consciente de suas vontades e de seus objetivos, ele se torna responsável por essa ação — pressupostos que, como se vê, são profundamente ideológicos.

É esta formulação que, para o filósofo, está na base dos bons dramas: um equilíbrio entre a dimensão subjetiva (necessidade interior das personagens) e a dimensão objetiva (o movimento concreto de luta para que esta necessidade se materialize). Dramas ruins seriam aqueles cujo excesso de subjetivação criaria a impressão de que nada acontece; ou aqueles em que, com o excesso de ação externa (como nos melodramas

cheios de duelos, ataques físicos, etc.), tem-se a sensação de que falta motivação interna das personagens.

De todo modo, o que se mostra central neste nosso percurso é perceber o quanto a formulação hegeliana, que coloca no centro da ação dramática o *conflito de vontades*, ainda continua muito vigorosa. Ela se apresenta de diferentes formas hoje, e não seria arriscado dizer que a maior parte das peças de teatro tradicionais, séries de TV e roteiros cinematográficos têm na base de suas tramas justamente esta ideia de ação.

Um exemplo clássico desta relação entre vontade e ação na dramaturgia brasileira é *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, escrita em 1959 e encenada pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1960. Na peça, o personagem Zé do Burro precisa cumprir a promessa de carregar uma cruz até a igreja de Santa Bárbara, em Salvador. Entretanto, o padre da igreja proíbe que Zé entre no espaço sacro com a cruz, alegando que a promessa foi feita em um ritual não cristão, já que a fé de Zé misturava crenças do candomblé e da igreja católica. A partir daí, desencadeia-se uma série de conflitos, com pessoas divididas entre aqueles que apoiam Zé e aqueles que defendem a autoridade da Igreja Católica. O desfecho é violento, com a morte de Zé do Burro em meio a uma manifestação popular em sua defesa. Por fim, em um gesto simbólico, os seguidores de Zé carregam seu corpo sobre uma cruz para dentro da igreja, em um evidente gesto de resistência contra a opressão.

Por meio deste breve resumo da peça, é possível perceber como a ação dramática se organiza ali de modo a apresentar duas grandes vontades — conscientes — em conflito. Elas são tão poderosas que organizam todas as demais microações da peça, como as de membros da igreja, que tentam desqualificar Zé do Burro; as da imprensa, que usa o seu caso de modo sensacionalista; e as dos praticantes do candomblé, que o acompanham numa espécie de luta contra a perseguição religiosa. O conflito possui uma curva dramática clara, com ápice (a manifestação em que Zé do Burro morre) e um desfecho (seu corpo sendo carregado para dentro da igreja). Em suma, dentro desta lógica, a ação se desenha em

um arco no qual o conflito das vontades antagônicas caminha para seu ponto máximo — o *clímax* —, em que a crise não pode mais se arrastar e precisa necessariamente de uma solução. Um tipo de drama fechado que não deixa de partilhar dos preceitos de começo, meio e fim aristotélicos e dos princípios constitutivos hegelianos de conflito dramático com um clímax bem demarcado.

Na dramaturgia brasileira contemporânea, também há inúmeros exemplos de peças cuja ação dramática ainda se inspira nesses pressupostos. Em *Conselho de Classe* (2013), do dramaturgo carioca Jô Bilac, a ação dramática tem como precedente uma reunião de professores convocada por conta do afastamento da diretora Vivian, vítima de agressão após um incidente envolvendo alunos que usavam boné na escola Dias Gomes. O auge do conflito com a diretora seria um protesto contra a proibição do uso de boné, com a apresentação pelos alunos da peça *O Pagador de Promessas* — o que coloca como subtexto o próprio conflito que está por trás da peça de Dias Gomes.

Como se vê, há um quadro de acontecimentos que precede aquela reunião colocada em cena: caso optasse trazer tudo ao palco, o dramaturgo necessariamente teria de montar o conjunto da ação a partir de quadros e saltos espaciais e temporais para mostrar como tudo está ligado. Talvez tivesse, inclusive, que incorporar à cena o coletivo de alunos que se envolveu no conflito com a diretora. No entanto, dentro deste arco de ação bastante amplo, ele opta por se restringir àquele momento no qual a ação se concentra no debate entre as personagens docentes, que de algum modo enfrentam as consequências daqueles acontecimentos anteriores. Trata-se de um recorte que privilegia o conflito dialogado, sem a intromissão de narradores ou cortes de caráter épico que tentem dar conta de todo o emaranhado dos fatos.

Portanto, o que se vê em cena é somente o choque entre as opiniões e vontades de um conjunto restrito de personagens: de um lado, a professora de Artes Mabel, que tem perfil idealista, defende propostas libertárias como a criação de jardins de inverno, cineclubes dentro da escola

e chega a questionar, inclusive, o funcionamento burocrático da escola e da nova direção; de outro, a professora de Educação Física Edilamar, que tem perfil disciplinador, autoritário e conservador, além de criticar insistentemente as ideias de Mabel. Essas duas posições acabam operando como forças absorventes, ao redor das quais giram as posições dos outros professores e do novo diretor ao longo da reunião. A curva dramática ascende na medida em que o confronto de posições e a desconfiança entre os presentes aumenta. O desfecho é o próprio final da reunião, que parece apontar para uma continuidade de uma crise permanente não só de posições particulares, mas de visões do próprio sistema educacional.

As duas peças mencionadas acima possuem um jogo intertextual que as liga intimamente e seguem este princípio básico de ação dramática que se constrói por meio do diálogo entre as personagens (a ação é, portanto, apresentada, não narrada). Há uma seleção de um recorte na narrativa para representar um todo lógico e orgânico em cena. Na sua base, um conflito de vontades antagônicas. Esta é uma concepção conhecida como “clássica”, que corresponde ao que alguns teóricos vão chamar de *forma fechada* do drama, já que ela tenta de algum modo reproduzir uma realidade completa, que se apresenta diante do público e se encerra em si mesma, sem precisar fazer referência a acontecimentos que se dão fora dela.

As peças construídas sob este princípio com frequência convocam a atenção do leitor ou do espectador de uma maneira muito poderosa, pois a ação se dá por meio de recursos de suspense e da acentuação da tensão. Alguns gêneros, como o melodrama e o *vaudeville*, por exemplo, bebem dessa fonte e não se contentam com ações simples; mas, pelo contrário, apresentam enredos repletos de peripécias, com episódios que vão tornando a jornada do herói dramático sempre mais difícil.

Crise da ação clássica ou a abertura do drama a outras formas de ação

A noção aristotélico-hegeliana de ação esteve presente como uma referência poderosa para o drama durante muito tempo. No entanto, ao longo do século XIX, esta concepção sofreu abalos contundentes, na medida em que entrava em crise a própria noção moderna de sujeito e o capitalismo moderno dava sinais cada vez mais evidentes de seu estado de crise permanente. A intensificação da luta de classes em toda a Europa, a mecanização do cotidiano, o surgimento de gigantescas massas anônimas nas grandes metrópoles, uma paulatina especialização da máquina do Estado (cada vez mais distante e impessoal) e a descoberta do inconsciente são processos que aos poucos tensionam as formas clássicas do drama. Neste contexto, aquela ação fechada, protagonizada por indivíduos conscientes e dotados de vontade, inseridos no dia a dia de uma vida burguesa ou pequeno-burguesa exemplar, parece cada vez mais incongruente com uma experiência social na qual o que se verifica é o isolamento, a deterioração do espaço familiar, a exploração coletiva, a alienação e a fissura profunda entre o eu e a capacidade de querer e fazer.

Um dos grandes dramaturgos a tematizar esse abismo entre a vontade dos sujeitos e sua capacidade de agir é o russo Anton Tchékhov (1860–1904). Em suas peças, com frequência ele apresenta personagens que relembram os grandes momentos vividos no passado, que fazem planos para o futuro, mas que têm profunda dificuldade em agir no presente. Essas personagens dividem a mesma casa, convivem cotidianamente, mas entre elas parece não haver mesmo uma sintonia temporal, que impede que o diálogo tenha a função dinâmica antes fundamental para o drama. Veja esta cena do 3º ato da peça *As três irmãs*, escrita em 1900:

Andrei: E então, Olga, você não diz nada?

Pausa.

Já está na hora de parar com essa tolice de ficarmos de cara feia uns para os outros, é preciso viver melhor... [...] Vamos pôr tudo em pratos limpos, de uma vez por todas. O que é que você têm contra mim? O quê?

Olga: Pare com isso, Andriucha. Vamos deixar para conversar amanhã. (*nervosa*) Que noite horrível!

Andrei (muito embaraçado): Não se irrite. Eu quero fazer uma pergunta, com toda tranquilidade: o que vocês têm contra mim? Digam com franqueza.

Voz de Verchínin: “Tram-tam-tam”

Macha (levanta-se, fala alto): Trá-tá-tá! (*para Olga*) Até logo, Ólia, fique com Deus. (*vai para trás do biombo, beija Irina*) Durma bem... Até logo, Andrei. Vá embora, elas estão cansadas... conversaremos amanhã... (*sai*)

Andrei: [...] vocês parecem magoadas por eu não ter estudado ciências. [...] Eu sou membro do Conselho do zîêmstvo⁴ e me orgulho disso, se querem saber...

Pausa.

[...] Eu ainda tenho algo a dizer... Eu hipotequei esta casa sem pedir autorização a vocês... disso eu sou culpado, reconheço, e peço perdão. Foram as dívidas que me levaram a isso... trinta e cinco mil... Eu já parei de jogar cartas, faz tempo que larguei o jogo, porém o mais importante que eu posso dizer em minha defesa é que vocês, meninas, recebem uma pensão, que eu não ganhei... é um salário, por assim dizer...

Pausa.

4. Conselho administrativo local, similar a uma secretaria municipal, mas que converge várias instâncias administrativas: educação básica, saúde pública, infraestrutura local, assistência social etc.

Kulíguin (na porta): A Macha não está aí? (*preocupado*) Mas onde ela está? Que estranho... (*sai*)

Andrei: Elas nem estão me ouvindo (Tchékhov, 2021, p. 255–257).

As peças de Tchékhev são repletas de cenas como esta. Os personagens parecem estar em sintonias distintas, suas conversas são disfuncionais e toda interação é recortada por longas pausas, como se algo que não é dito se materializasse em cena e desse densidade ao tempo (Nascimento, 2022). Em um drama tradicional, a revelação de Andrei facilmente terminaria em uma discussão aberta, com as personagens envolvidas em um famoso “bate-boca”. Aqui, no entanto, as irmãs parecem fugir do encontro com ele, não querem dialogar cara a cara — e o diálogo cara a cara no drama clássico, como já vimos, é uma das principais formas de ação. Não à toa, Tchékhev ficou muito famoso à época como um autor de peças em que “nada acontece”. Para muitos críticos do período, ele não seguia as “leis mais elementares do drama”. Ora, o que podemos perceber aqui não é que nada acontece; pelo contrário: o que o dramaturgo faz é nos chamar a atenção para um outro tipo de ação. Ao invés de uma ação externa, visível no presente por meio dos diálogos, parece haver uma ação operando em nível mais profundo, uma *ação interior*, que se dá no íntimo turbulento de cada personagem e que as palavras não conseguem traduzir de todo. Mesmo os conflitos existem, mas eles se manifestam de maneira oblíqua, sutil.

Por isso, quando lemos ou assistimos a uma peça de Tchékhev, é difícil mesmo mapear o que seria uma curva dramática. Afinal, parece não haver uma ação central — aquela que em sentido aristotélico se manifesta por meio de um enredo uno, com começo, meio e fim, mas microações, como se estivéssemos diante de um painel fragmentário, com cada personagem implicada em um movimento temporal particular, frouxamente amarrado aos demais.

Da mesma forma, o “teatro estático” do belga Maurice Maeterlinck (1862–1949) também ficou conhecido como uma das manifestações

mais radicais de crise da noção clássica de ação. Em peças como *A Intrusa* (1890), *Cegos* (1890) e *Interior* (1894), as personagens parecem incapazes de uma ação decidida, justamente porque se apresentam como objetos passivos diante de uma força maior, que opera (age) para além delas. Em muitas das peças do dramaturgo, a morte é essa grande força que está para além dos seres humanos e contra ela qualquer tentativa de enquadramento consciente, qualquer vontade de resistência ou qualquer ação parecem inócuas.

Na peça *Interior*, por exemplo, tudo se passa do lado de fora de uma casa, à noite, à beira de um rio. Do lado de fora, o Velho, o Estranho e alguns aldeões observam pela janela uma família reunida tranquilamente na sala, que também aparece como fundo silencioso na cena, alheia ao fato de que, do lado de fora, uma de suas filhas foi encontrada morta no rio. Todos discutem como e quando dar a trágica notícia aos familiares. Está em jogo, portanto, *como* agir. Toda a ação, ao invés de ser feita de movimentos de mudança, de gestos visíveis e decididos, é substituída por um movimento sutil, que oscila entre o silêncio sereno no interior da casa e a tensão angustiante do lado de fora. A ação (em sentido tradicional) é mais objeto de discussão do que um gesto que acontece diante do espectador, pois nesse texto de Maeterlinck todos são vítimas do destino, contra o qual parecem não ter forças. Em determinado momento, preso à situação e olhando para a família dentro da casa, o Velho diz:

O Velho: Viu, você também perdeu a coragem... Eu sabia que era melhor não olhar. Tenho quase oitenta e três anos e é a primeira vez que a visão da vida me toca assim. Não sei por que tudo o que fazem me parece tão estranho e tão grave... Eles esperam a noite, simplesmente, à luz do candeeiro, como nós também esperaríamos, como eles, sob a nossa luz e entretanto creio vê-los do alto de um outro mundo porque eu sei uma pequena verdade que eles ainda não sabem (Maeterlinck, 2023, p. 200).

Uma ação problemática. Tensionada a hegemonia da ação concentrada e baseada em uma lógica causal, o cenário se abre para formas de representação outras, que povoarão a cena de múltiplas possibilidades de arranjo dos acontecimentos, mais afins às igualmente múltiplas experiências humanas — em sua variedade histórica, social e cultural.

As muitas ações possíveis

O drama brasileiro sempre teve uma relação próxima com a tradição dramática europeia, ainda que nossos tempos e modos de assimilação dos diferentes modelos dramáticos estrangeiros tenham sido sempre repletos de tensões. O modo fraturado com que muitas de nossas peças se produziram ao longo da história, híbridas e frequentemente em nítido descompasso com as formas importadas, dava e dá notícias sobre as próprias fraturas que marcam a experiência social brasileira, permitindo que em cena se explorem outras formas de ação, mais alinhadas à complexidade de nossa formação cultural.

Já no início do século XX, a então aclamada dramaturgia brasileira moderna surgiu problematizando as formas tradicionais de enquadramento da ação dramática. Em *Vestido de Noiva*, peça de Nelson Rodrigues de 1943, a curva de ação não se dá a partir de um conflito linear e progressivo, pelo contrário: se constrói a partir de uma tensa e irregular disputa de planos de ação, cada um com sua temporalidade específica. Operam em cena o plano da realidade presente, o da memória e o da alucinação. Assim, para revelar a potência da crise psicológica da personagem Alaíde, recém-atropelada e operada na maca de um hospital enquanto relembra situações e tem alucinações com Madame Clessi, Nelson Rodrigues vai de um plano a outro sem fio ou transição claros, produzindo um drama nada convencional (Medeiros, 2015, p. 102). Há saltos, lacunas, retomadas e projeções, de modo que o fio da intriga é, em essência, um emaranhado temporal que segue a lógica do turbilhão da memória e da alucinação.

Do mesmo modo, Jorge Andrade se vale do fio irregular da memória para construir a ação de *A Moratória*, que estreou em 1954, em uma encenação de Gianni Ratto para o Teatro Maria Della Costa. Na peça, a ação se apresenta em um palco dividido em dois planos, materializando uma compartimentação temporal (o plano do presente e o plano da memória), de modo que os acontecimentos presentes e do passado repercutem uns sobre os outros. Nesse processo, as rubricas são decisivas para agenciar a temporalidade da representação, pois operam também para sugerir um ritmo, “uma marcação de compasso numa partitura musical — estabelecendo um canto–contracanto” (Azevedo, 2001, p. 50) entre os dois planos, tornando a ação muito menos previsível e aberta aos acasos, lapsos e incertezas do jogo da memória a um só tempo pessoal e social.

Tal reconfiguração do conjunto da ação a partir da lógica pouco previsível do passado rememorado está também em *O Jardim*, de Leonardo Moreira (que estreou pela Cia. Hiato em 2011, em São Paulo). Na peça, há uma sobreposição explícita das diferentes temporalidades da memória das personagens que viveram momentos no jardim: ações que se passam em 1938, 1979 e 2011 truncadas por uma memória que joga com acontecimentos reais e ficcionais, do mesmo modo que mobiliza as camadas temporais que habitam a peça *O jardim das cerejeiras*, de Tchekhov, na qual uma das personagens da peça (Luciana) atuou.

Se a ação pode ser radicalmente reconfigurada por essa lógica da *retrospecção*, o recurso da *antecipação* dos acontecimentos também será bastante presente no drama contemporâneo. Ele instala no presente cênico um vislumbre dos acontecimentos futuros e desestabiliza a causalidade progressiva, orgânica e fechada da ação clássica. Esse dispositivo épico é explorado na forma de prólogos (como já ocorria na tragédia grega e de maneira quase generalizada nas comédias ao longo dos séculos); de rubricas que antecipam todos os desdobramentos da história; ou mesmo de títulos inseridos em diferentes cenas, que oferecem resumos dos acontecimentos e contribui para tirar o expectador daquele estado de ansiedade gerado pela tensão dramática clássica. Em Brecht,

tais recursos tinham a função de deslocar o foco da atenção: não mais a imersão ilusionista no presente dos acontecimentos, mas o distanciamento analítico que permite a comparação entre os diferentes tempos, para que daí tiremos conclusões.

Este recurso — largamente utilizado no teatro político — é também frequente em peças de veio lírico. Em *Por Elise*, peça de Grace Passô de 2004, o conjunto da ação chega a ser difícil de ser recuperado. Os acontecimentos são filtrados pela dinâmica subjetivante, que torna qualquer ligação entre os acontecimentos instável e fugidia. O fluxo se define, portanto, por uma série de instantâneos, nos quais as personagens se apresentam mais como figuras em um movimento poético. Ali, logo no início, a personagem Dona da Casa (Dona Elise) se dirige à plateia fazendo um largo quadro temporal que em um só movimento dá conta de informações do passado e antecipa acontecimentos do futuro: “Gente sente tudo, se envolve com tudo! Sou eu que estou pedindo isso. Façam isso por mim. Por mim!, por mim!, por mim! (*agora para os atores*) Por mim! Isso também vale para vocês. Não se envolvam tanto!” (Passô, 2012, p. 17). Aqui, ela dá indícios do que o envolvimento futuro com as personagens e seus dramas poderá causar. Nesse caso, não se trata de gerar distanciamento para melhor enquadramento histórico-crítico, mas de deslocamento para que a atenção esteja no modo *como* cada personagem lidará com tal “envolvimento” — o que demanda do espectador não mais frieza objetiva, mas proximidade empática com cada sujeito representado e suas circunstâncias. A ação no presente fica assim atravessada pelas instáveis ações futuras, gerando um conjunto complexo em nada redutível à lógica tradicional e fechada do drama clássico.

A dramaturga Silvia Gomez também joga de modo muito produtivo com essa ação esfacelada para tirar daí o máximo efeito poético. Em sua peça *Neste mundo louco nesta noite brilhante*, de 2019, somos colocados diante de uma vigia de estrada (naquele momento, em operação no “km 23”) que presencia o trauma de uma jovem brutalmente estuprada, abandonada no asfalto em uma noite estrelada. Não há um

diálogo lógico ou uma curva de ação dramática clara na peça. Em estado de delírio, a jovem fala de modo fragmentado e poético. Sua linguagem abriga um misto de confusão, dor e busca por sentido. A vigia retribui, improvisando e intervindo — às vezes até comandando a trilha sonora ao invés do texto, suspendendo a dramaticidade em favor do absurdo e sugerindo que nenhuma fala clara ou nenhuma história “bem contada” pode dar conta do horror daquela experiência violenta.

Como se vê, não se trata de um “fim” da ação no drama, mas de uma redefinição de sua natureza para além do modelo aristotélico-hegeliano. Nessa peça de Silvia Gomez, a autora tenta dar conta de uma experiência aterradora, ao mesmo tempo que tenta pensá-la criticamente e projetar poeticamente a vida além-trauma. Tudo isso parece difícil de ser organizado — ou, talvez, domesticado — dentro de uma cadeia de sentido lógica e fechada.

Conclusão

Muitos dicionários de teatro vão tentar explicar a ideia de ação dramática a partir de uma definição tão genérica quanto tautológica: ação seria uma sequência de atos que constituem o assunto de uma obra dramática. Tal definição explica pouco, porque não trata da natureza da ação, do mesmo modo que a explica a partir da menção ao próprio fato de que ação dramática implica algum tipo de ação.

Para definirmos melhor o conceito, tentamos trabalhar a partir de um mapeamento de seus usos ao longo da história. Foi quase inevitável voltar a Aristóteles, já que um dos primeiros tratados sobre a poética dramática do Ocidente define a *mimese* (ou imitação, ou representação) justamente a partir da ideia de *ação*. A partir dele, percebemos que o que constitui a dramaticidade de uma ação não é o assunto da peça em si, mas o *modo* como ele é construído. Ou seja, foi possível perceber que as teorias mais tradicionais do drama tentam definir a ação como o princípio transformador e dinâmico que permite que se passe de um estado a outro. Ação implicaria, portanto, algum grau de transformação.

Se esta concepção é ainda hoje muito poderosa, vimos também o quanto muitos dramaturgos e dramaturgas ampliaram as possibilidades de desenvolvimento da ação dramática: não só ações ascendentes, mas também descendentes; não só ações representadas, mas também ações que se presentificam em cena pela narração; ações exteriores e interiores; ações principais e secundárias; ações coletivas e privadas... Peças que problematizam a possibilidade de ação ou peças que recortam e montam a ação a fim de melhor analisá-la...

É como se a dramaturgia atual estivesse cada vez mais aberta a formas de expressão que tentam dar conta da complexidade da vida contemporânea — com suas violências, recalques, formas assustadoras do passado que não passa e mesmo da imaginação de outros futuros. Tal abertura implica numa desestabilização dos enquadramentos espaço-temporais das formas tradicionais de ação que, cada vez mais, explicitam também sua dimensão ideológica.

Muitas são as possibilidades de ação, como muitos são os caminhos do próprio drama — forma milenar que, mesmo em meio a impasses e tensões, não cessa de se reinventar.

Referências

- ANDRADE, Jorge. A Moratória. In: ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AZEVEDO, Elizabeth. O uso da rubrica na obra de Jorge Andrade. *Sala Preta*, São Paulo, v. 1, p. 49–57, jun. 2001.
- BILAC, Jô. *Conselho de Classe*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press, 2006.

- BRANDÃO, Junito de Souza. Os Labdácidas: o mito de Édipo. In: BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. V. III. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1989.
- GOMES, Dias. *O pagador de promessas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- GOMEZ, Silvia. *Mantenha fora do alcance do bebê; Neste mundo louco nesta noite brilhante*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2023.
- HEGEL, G. W. F. *Curso de estética: o sistema das artes*. Trad. Alvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MAETERLINK. *Teatro* [livro eletrônico]: *Os cegos; Alladine e Palomides; A morte de Tintaçiles; Interior*. Trad. Fatima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2023.
- MEDEIROS, Elen de. Nas trilhas da memória — um percurso pelos caminhos de Vestido de Noiva. *Repertório*, Salvador, n. 25, p. 101–108, 2015.2.
- MEYERHOLD, Vsevolod. O teatro. In: MEYERHOLD, Vsevolod. *Státi, pisma, retchi, bessedi (Artigos, cartas, discursos, conversas)*. Moscou: Iskustvo, 1968.
- MOREIRA, Leonardo. *O jardim*. São Paulo: SESI, 2012.
- NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. As Três Irmãs, de Tchékhev: conflito de tempos e ironia dramática. *RUS*, São Paulo, v. 13, n. 21, p. 126–14
- PASSÔ, Grace. *Por Elise*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- RODRIGUES, Nelson. *Vestido de Noiva: tragédia em três atos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- SÓFOCLES. Édipo Rei. In: SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana*. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- STANISLÁVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso criador de las vivencias*. Buenos Aires: Quetzal, 1980.
- TCHÉKHOV, Anton. Três Irmãs. In: TCHÉKHOV, Anton. *Quatro Peças*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2021.

LER O PERSONAGEM TEATRAL

Henrique Buarque de Gusmão

3

O personagem como um ser

Todos nós temos os nossos personagens literários favoritos. Falamos sobre eles, estabelecemos diálogos imaginários com eles, pensamos neles e chegamos a tomar decisões inspiradas neles. Em alguns momentos, parece que podemos encontrá-los ou que eles sairão do papel e aparecerão para nós repentinamente.

Essa relação íntima que estabelecemos com os personagens ficcionais já gerou diversas discussões entre intelectuais e artistas. Edward Forster, por exemplo, num livro dedicado a diferentes aspectos do romance (Forster, 1974), propõe a leitura dos personagens como pessoas. Afinal, um personagem chega no papel a partir de determinadas experiências de seu criador num mundo social, de seu contato com tantas pessoas. Esses seres ficcionais, assim, poderiam apresentar características típicas de uma só pessoa, poderiam misturar marcas de diferentes pessoas, alterar modos de vida de pessoas diversas, mas sempre manteriam esta relação com os homens e as mulheres de “carne e osso”.

Por outro lado, muitas vezes também se pensa o personagem como um reflexo das várias camadas que compõem a pessoa do seu autor. A partir de Freud, mais determinadamente, cria-se um caminho de leitura muito próprio do personagem, como uma figura que revela dimensões da vida psíquica do escritor que ele próprio mal conhece, fazendo da criação uma espécie de produção simbólica inconsciente que serve como material privilegiado para a leitura psicanalítica.

Por essas diferentes perspectivas, fica estabelecido um traço comum do personagem construído nas obras literárias: ele seria dotado de uma psicologia complexa, com a qual estabelecemos uma relação afetiva (mais ou menos harmoniosa, dependendo do caso). Seja como um retrato das pessoas que circulam pelas ruas, seja como a expressão profunda das camadas psíquicas de um escritor, o personagem é visto como um ser que se aproxima dos modos de constituição que nós, fora dos livros, temos. Esta é uma perspectiva que, desde fins do século XIX, ganha força e até hoje orienta muitas das leituras sobre os personagens, não sem críticas. O questionamento desse modo de ver e entender o personagem ficcional já foi alvo de contundentes argumentos, que merecem ser comentados.

Seres de papel

Ao longo do século XX, diversas foram as tentativas de produção de uma “ciência da literatura”. Nos primeiros anos dos noventa, na Rússia, o movimento que acabou conhecido como “formalismo” já se propunha a um estudo dos textos em completa desconexão com qualquer aspecto externo a eles. A psicologia autoral, o contexto histórico, as tradições literárias, tudo isso era deixado de lado com o objetivo de se chegar no estudo da imanência do próprio texto, do entendimento da arquitetura constitutiva de cada forma textual.

Ao longo de todo o século, as inquietações que mobilizaram críticos russos como Viktor Chklovski e Boris Eichenbaum repercutiram em diferentes momentos e espaços, produzindo uma série de desdobramentos para a pretensão de uma análise próxima e fechada nos próprios textos (denominada, em um determinado momento, de *close reading*). O chamado movimento estruturalista, por exemplo, que ganhou força após a Segunda Guerra Mundial, fez avançar bastante este projeto. Evidentemente, todos esses programas de entendimento imanente dos textos afetam os modos de leitura do personagem no interior da estrutura de sua obra. Para os formalistas russos, o personagem não é nada mais

do que um som, ou, podemos dizer, um conjunto de sons ordenados de um modo particular, formando um arranjo que poderia ser pensado fora de qualquer ordem psicológica. Roland Barthes, um nome fundamental da crítica literária estruturalista, é preciso ao chamar os personagens de “seres de papel” (Barthes, 2011, p. 50). Ou seja, o personagem poderia ser definido como uma sequência de elementos narrativos montadas de um modo particular, um conjunto objetivo de peças que ganha função específica no conjunto maior da arquitetura de um texto. Muito diferente da visão que entende o personagem como um ser dotado de identidade, de psicologia, de marcas profundas de um autor, aqui ele é entendido a partir da concreta ordenação dos elementos narrativos que o constituem.

Essa operação de análise do personagem a partir de seus aspectos formais tem no século XX um momento forte, quando da produção dos estudos do russo Vladimir Propp. Em 1928, o crítico publica *Morfologia do conto maravilhoso*, livro no qual analisa uma vasta quantidade de personagens de contos populares, concluindo que: “embora permaneçam muito diferentes na aparência, idade, sexo, tipo de preocupação, estado civil e outros traços estáticos e atributivos, executam ao longo de toda ação os mesmos atos” (Propp, 2013, p. 272). Seria possível, assim, por essa perspectiva bem chamada de morfológica, compreender as funções centrais dos personagens no sistema que constitui um texto e encontrar suas estruturas mais elementares nessa arquitetura textual.

As repercussões desse modelo são diversas ao longo do século. Nos anos 1970, num ambiente em que o estruturalismo ainda tinha bastante força, Philippe Hamon publica um artigo em que aprofunda o debate do personagem a partir da forma objetiva como ele se apresenta no papel. Nessa reflexão, o crítico propõe, de forma esquemática, os aspectos disponíveis a um escritor para a construção de um personagem: os modos como ele é nomeado, suas descrições, o que se fala sobre ele, em que momentos ele aparece na trama, as relações que ele estabelece com outros personagens, as funções que ele cumpre ao longo do enre-

do, etc. A observação de toda essa engenharia textual torna possível ao analista, nas palavras de Hamon, identificar “a especificidade de uma semiologia do personagem, e distingui-la da abordagem histórica, psicológica, psicanalítica ou sociológica” (Hamon, 1972, p. 110).¹ Eis aí a grande pretensão dessa tradição de estudos do personagem: se afastar das perspectivas psicologizantes ou sociológicas, que necessitam de um contexto para a devida compreensão do personagem, entendendo, assim, seu sentido pelo seu próprio arranjo formal, pela forma como ele se constitui na montagem das peças que constituem um texto.

Em 1998, a crítica Dorrit Cohn avança no desenvolvimento de modelos de análise do personagem ficcional (especialmente o romanesco), buscando entender as três diferentes formas de expressão de suas vidas interiores. Para além das funções, dos tempos e dos modos como o personagem se insere estruturalmente na trama, ele também seria construído a partir de suas vivências interiores, uma das grandes marcas da narrativa romanesca moderna. As possibilidades analíticas criadas por Cohn tiveram significativo impacto e até hoje mostram-se bastante produtivas, merecendo aqui uma apresentação. O primeiro modo narrativo de tornar transparente a vida dos personagens romanescos é chamado pela estudiosa de psico-relato: uma descrição do personagem feita por um narrador distanciado. Uma das marcas mais fortes de tal modalidade de representação do mundo subjetivo seria “o conhecimento superior do narrador sobre a vida interior do personagem e sua habilidade superior de apresentá-lo e avaliá-lo” (Cohn, 1978, p. 29). Thomas Mann produz diversos narradores como estes, que chegam a interromper seus relatos para produzir avaliações e juízos a respeito do comportamento dos personagens, assim como mostram-se preocupados com um tipo de descrição objetiva do detalhamento dos cenários em que as ações transcorriam. Henry James também opera determinadamente nesse tipo de relato, como vemos em *O que Maisie sabia*, romance em que o narrador

1. Os textos em língua estrangeira citados foram traduzidos por nós.

apresenta ao leitor um rico quadro de possibilidades discursivas e interpretativas para tratar das vivências de uma menina que não teria condições de produzir uma narrativa sobre suas vivências.

Um segundo modo de revelar aos leitores de romance toda a riqueza da vida interior dos personagens e muito utilizado por romancistas do século XIX foi a construção das falas silenciosas e interiores dos personagens. Os modos de representação dessas falas íntimas do personagem foram muito desenvolvidos na era da “ascensão do romance”², quando autores como Leon Tolstoi, por exemplo, fizeram com que essa voz interior dos personagens ocupasse diversas páginas de seus livros, cada vez mais alcançando o tipo de linguagem do pensamento: ágil, com uma gramática própria e desconstruída, bruto na sua formulação. Obras como *O último dia de um condenado*, de Victor Hugo, ou *Manuscrito encontrado numa garrafa*, de Edgard Allan Poe, estruturam-se a partir dessa escrita em primeira pessoa que parece ser feita no próprio momento da experiência, revelando a especificidade do texto produzido no mesmo instante de uma experiência forte.

O terceiro modo de representação da vida interior identificado no romance moderno por Dorrit Cohn é chamado por ela de “monólogo relatado”, dispositivo mais conhecido como “discurso livre indireto” e fortemente associado à escrita de Gustave Flaubert, cujos romances, segundo a analista, “partem de uma instância narrativa neutra e objetiva — tipicamente a descrição de um local ou de situação específica — e apenas gradualmente [...] restringem seu foco à mente do personagem” (Cohn, 1978, p. 116). Esta seria aquela forma de narrar que inicialmente tem a forma de um discurso feito por um narrador distanciado, mas que, conforme se desenvolve, parece ser o do próprio personagem, gerando uma confusão entre vozes muito utilizada desde o século XIX na narrativa romanesca.

2. A expressão é utilizada por Ian Watt (2010) para nomear seu famoso livro, uma referência no estudo do romance moderno.

Como se percebe, muitos foram os debates que mobilizaram os críticos interessados no entendimento dos mecanismos propriamente narrativos capazes de construir um personagem nas páginas de um texto. Distanciando-se das referências extratextuais (históricas, sociológicas, psicológicas), diversos foram os modelos capazes de explicar as próprias formas constituintes de um ser ficcional. Seja pelas relações estabelecidas no interior do texto, pela função que cada personagem vai estabelecendo ou pelas formas que tornam possível a construção de sua vida interior, pode-se entender a arquitetura e as engrenagens por meio das quais os escritores constroem um efeito de uma vida através do papel.

O personagem como um efeito da leitura

Como se percebe, ao longo do século XX, o entendimento do personagem ficcional viveu uma forte oposição entre uma perspectiva que associava-o ao mundo, ao seu autor, a modelos psicológicos e sociais, por um lado, e por outro, às engrenagens narrativas estruturadas no papel. Mais para o final do século, novos caminhos foram abertos ao se inserir nos debates sobre o personagem um agente fundamental de sua constituição: o leitor. Em 1979, Umberto Eco publica o livro *Lector in fabula*, abrindo espaço para uma nova possibilidade de análise dos textos ficcionais e, conseqüentemente, dos personagens. Ao invés de opor o mundo externo ao texto à sua arquitetura interna, a perspectiva da leitura poderia articular as duas num jogo dinâmico sempre acionado quando um olho encontra um texto. Afinal, o leitor que tem um livro em mãos, de fato, encontra um arranjo narrativo particular, mas este entra imediatamente em tensão com suas expectativas próprias, com os modelos sociais que o permitem construir determinadas imagens, com suas vivências e profundezas inconscientes. Aí surge um encontro que faz funcionar as engrenagens criadas num papel. Afinal, como afirma o próprio Eco, “o texto deixa os próprios conteúdos em estado virtual, esperando-se que a sua atualização definitiva se dê com o trabalho cooperativo do leitor” (Eco, 1986, p. 12). Trata-se, como se percebe, de

uma cooperação que aciona a obra e testa sua arquitetura. Afinal, ainda segundo Eco, o texto seria uma “máquina preguiçosa” (Eco, 1986, p. 11) sempre à espera de um leitor para o fazer funcionar, leitor este que vive, evidentemente, em um tempo, em uma sociedade, e traz todas as suas referências para o momento da leitura.

Eco impulsiona um tipo de discussão que se desenvolve muito nos anos seguintes. Wolfgang Iser afirma-se como uma referência nos estudos sobre a leitura, opondo-se à “ideia de que a comunicação seria uma rua de mão única do texto para o leitor” (Iser, 1996, p. 10). Trazer o leitor para o debate sobre o texto ficcional seria uma forma de reagir às tantas teorias que levavam adiante “a impressão de que um texto, por assim dizer, imprime-se automaticamente na consciência de seus leitores” (Iser, 1996, p. 9). Este princípio, tão determinante para todas as perspectivas formalistas, passa a ser colocado em questão quando se percebe que a estrutura de um texto só funciona quando encontra o seu leitor. Michel de Certeau, que também colabora com este debate, é preciso na sua compreensão do papel da leitura para a atribuição de sentido a uma forma narrativa: “o texto só tem sentido graças a seus leitores; muda com eles; ordena-se conforme códigos de percepção que lhe escapam” (Certeau, 1994, p. 266).

O estudo do personagem, como já anunciado aqui, também ganha novas possibilidades diante das perspectivas abertas. Vincent Jouve dedica-se mais diretamente à reflexão do personagem romanesco a partir do jogo entre a estrutura do texto e o olho do leitor. Como um princípio geral, ele chega a uma operação que “obedece à seguinte regra: na ausência de prescrição contrária, o leitor atribui ao ser romanesco as propriedades que ele encontra no mundo de sua experiência” (Jouve, 2011, p. 36). Ou seja, uma vez que “o texto não pode descrever exhaustivamente um mundo” (Jouve, 2011, p. 27), ele acaba sendo lido a partir do uso da “enciclopédia que rege nosso mundo de referência” (Jouve, 2011, p. 37). A nenhum escritor se colocaria a possibilidade de descrever de forma completa um personagem, dando conta de todas as suas características,

histórias e percepções. Oferecendo ao leitor uma parte, outras tantas seriam imediatamente imaginadas por ele: eis aí o procedimento básico de construção do personagem na tensão entre texto e leitor.

Evidentemente, a relação entre a imaginação do leitor e a sequência de informações de um texto não necessariamente se harmonizam, fazendo com que, a todo momento, seja exigido do leitor uma adequação das imagens que ele mesmo construiu. Um exemplo dado por Jouve pode ser bastante esclarecedor. Em *Anna Karenina*, Tolstoi dedica muitas páginas de seu romance a uma descrição do personagem Vronski como um homem jovial e atlético. Todos os signos oferecidos ao leitor levam-no a visualizar um homem com as marcas clássicas da juventude. Somente no meio do longo romance, depois de afirmar longamente esta imagem do personagem, Tolstoi revela que ele era calvo, fazendo com que, a partir daquele momento, uma nova imagem precise ser construída pelos leitores (Jouve, 2011, p. 54). Ou seja, as expectativas criadas pelo leitor no confronto com o texto são móveis, fazendo com que, na lida com um personagem literário, aquele que lê, ao longo desse processo, acabe se defrontando com aquilo que ele próprio construiu. Iser trata desse fenômeno percebendo que, no decorrer de uma leitura, “o leitor reage a algo que ele mesmo produzira, e este modo de reação explica por que somos capazes de experimentar o texto como evento real” (Iser, 1996, p. 45). Podemos afirmar, assim, que, na lida com um personagem, o leitor acaba vendo ele mesmo, podendo inclusive mudar a imagem que tem de si. Por essa perspectiva, segundo Jouve, “o personagem não é nem uma marionete, nem uma pessoa, mas um suporte que permite viver imaginariamente os desejos barrados pela vida social” (Jouve, 2011, p. 150). Daí a ideia de um “efeito personagem”, expressão que ele utiliza para nomear seu livro dedicado a esse tema.

Nem tanto um reflexo do mundo exterior ao texto, nem tanto um arranjo de elementos narrativos, o personagem passa a ser visto, nas últimas décadas do século XX, como um encontro dessas duas dimensões no ato de comunhão (ou confronto) entre o leitor e o texto. Entendido

pela ótica da comunicação, o personagem parece emergir de um jogo dinâmico entre o papel e o olho.

O personagem no texto teatral

Como se sabe, o personagem teatral possui uma série de especificidades que o diferenciam do romanesco, fazendo com que todas as questões colocadas até aqui não sejam exatamente aplicáveis à sua análise. Entretanto, precisamos também considerar que o campo de estudos do personagem romanesco, ao longo do século XX, foi significativamente mais extenso e complexo do que o do personagem teatral, reunindo um número maior e mais variado de pesquisadores e, acredito, toda a teorização produzida pelos estudiosos do romance pode colaborar ou, ao menos, entrar em relação e tensão com os estudos dos seres ficcionais na dramaturgia. Desse modo, justifico todo o esforço de trazer para um texto sobre teatro aspectos da análise de romances. Esse encontro parece-me inevitável e produtivo.

Tomemos, assim, as três grandes tradições de análise do personagem romanesco e vejamos como elas também geram possibilidades de estudo para o texto teatral, algumas bastante recorrentes. A primeira delas aqui apresentada foi a perspectiva externa ao texto, que busca entender o personagem a partir de modelos psicológicos, sociológicos ou históricos encontrados fora da estrutura narrativa. No campo teatral, muitas vezes os personagens já foram estudados por essa perspectiva. O caso mais conhecido, possivelmente, está na obra de Sigmund Freud, que foi buscar em uma peça de teatro o grande exemplo para um dos principais complexos criados por sua teoria: o complexo de Édipo.³ Neste exemplo, e em tantos outros, estudam-se as falas e as ações de um personagem buscando-se entender o funcionamento de uma estrutura

3. A referência a Édipo é utilizada por Freud em diferentes textos de sua extensa obra, desde *A interpretação dos sonhos* (1900), até estudos posteriores, mais específicos, como *A dissolução do complexo de Édipo* (1924).

psíquica que funciona no mundo e que se expressa bem no conjunto de palavras que chamamos de personagem. Outros diversos exemplos podem ser encontrados na tentativa de compreensão de modelos sociais e históricos em peças de teatro. Muitas vezes já se associou, se quisermos utilizar um exemplo nacional, personagens de Nelson Rodrigues a tipos tipicamente brasileiros, como por exemplo, a figura do pai autoritário, claramente encontrado numa sociedade patriarcal e colonizada⁴. De outro modo, também encontramos estudos que analisam os personagens de Shakespeare a partir das tensões sociais e políticas que explodiam na Inglaterra elisabetana, podendo revelar e trazer informações importantes sobre o período.⁵

Leituras como essas, é preciso dizer, correm um constante risco: o de tomar uma obra de arte como um simples reflexo da realidade na qual ela foi criada. A tradição marxista, por exemplo, produziu muitos estudos em que obras de arte e personagens foram lidos como mera expressão de uma ideologia de classe, desconsiderando as premissas estéticas que constituem o texto. Evidentemente, a criação artística, e mais especificamente a de personagens, se dá em íntimo diálogo com seu tempo, se dá em condições sociais e históricas específicas — isso não pode ser desconsiderado. O grande desafio que temos aqui é o de escapar de uma subordinação da arte a estas condições sociais, o que pode até nos levar a inverter essa lógica e pensar nos textos e nos seus personagens como criadores da vida social, como criações que interferem no mundo e estão em constante diálogo com ele.

Um segundo modo de análise de personagens romanescos que pode ser levado para o estudo de personagens teatrais seria aquele que

4. Essas figuras já foram analisadas, nessa perspectiva, por Adriana Facina e por mim, num texto em que associo o uso de figuras recorrentes dos estudos coloniais à dramaturgia de Nelson Rodrigues.

5. Destaco dois excelentes estudos que vão nesse sentido sócio-histórico indicado: a biografia de Shakespeare escrita por Stephen Greenblatt (2011) e o livro de James Shapiro (2010) sobre um ano na vida do dramaturgo.

busca um entendimento imanente dos textos, a partir de suas estruturas internas. Todo o esquema criado por Philippe Hamon, por exemplo, para tratar do modo como os personagens se configuram na economia dos romances pode também ser aplicado para o texto teatral. Em peças de estrutura mais evidentemente realista, como as do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams, é possível a criação de diagramas que indiquem as relações estabelecidas entre todos os personagens (a partir das falas e ações deles próprios e dos outros personagens que a eles se referem), a compreensão da função de cada um deles na trama, a separação por grupos a partir dessas funções exercidas, a esquematização de todas as suas entradas e saída, produzindo significados a partir da maquinaria do texto. Em textos dramáticos de outra natureza, como os de Bertolt Brecht, essa esquematização tende a ser realizada até de modo mais direto, uma vez que os personagens podem cumprir papéis mais objetivos num enredo com funções claramente didáticas, em que os tipos de personagens podem estar estampados em seus próprios nomes (muitas vezes numa simples referência à sua classe ou profissão, como Burguês 1 ou Mecânico 3). Com suas particularidades, o texto teatral também pode ser entendido como um acúmulo de signos passíveis de entendimento a partir de sua organização interna.

Alguns exemplos desses tipos de análise podem ser citados. Raymond Williams produziu estudos nesse sentido, entendendo aspectos específicos de peças teatrais a partir de sua lógica interna, como em alguns dos ensaios do livro *Drama em cena* (2010) e em outros textos seus. Etienne Souriau (1993), por sua vez, na esteira do modelo criado por Vladimir Propp, tenta entender a estrutura elementar das situações dramáticas, chegando em algumas funções e tipos que, em seus múltiplos arranjos, poderiam gerar todas as possibilidades dramáticas disponíveis. Patrice Pavis (2003), crítico francês muito divulgado no Brasil, chega a propor modelos de análise de texto dramático bastante esquemáticos, embora pouco aplicados a peças específicas. Nos três casos, cada um a seu modo, o personagem é pensado dentro da arquitetura interna do

texto, atuando esquematicamente na lógica da trama e do modelo criado para fazer com que a obra possa funcionar.

Um terceiro modelo de análise do personagem, que o entende como um produto da comunicação entre a estrutura do texto e o ato da leitura, é certamente menos comum nos estudos teatrais, o que não quer dizer que seja menos produtivo e que não mereça a atenção de futuros pesquisadores. A articulação entre olho e texto, fundamental nesse tipo de estudo, precisaria relacionar tanto as disposições próprias de um leitor, situado social e historicamente, como a forma textual a ele oferecida. De que modos distintos leitores do século XIX e do século XXI podem se defrontar com a mesma forma dramática criada por Martins Penna, por exemplo? Quais os sentidos possíveis produzidos por um personagem de Penna em diferentes momentos da recepção de sua obra? Ou, num outro exemplo brasileiro, de que modo a dramaturgia de Nelson Rodrigues conta com a participação do leitor na criação de expectativas que logo serão frustradas? A mulher que se mostra séria, que rivaliza sua pureza com a da prima, e ao final se revela adúltera, é lida da mesma forma nos anos 1950 e 2020? O efeito programado por aquele personagem ainda é o mesmo, fazendo funcionar a máquina textual da mesma forma? Essas são questões que ainda podem avançar muito no campo de estudos do personagem dramático.

Camadas de leitura

Se as semelhanças entre os personagens romanescos e teatrais permitem o uso de modelos de análise do primeiro no estudo do segundo, não podemos negligenciar as diferenças que os separam — é preciso voltar a esse ponto. Uma diferença fundamental precisa ser destacada: o texto romanescos possui muito mais possibilidades de desenvolvimento da prosa do que o texto dramático, centrado no domínio do diálogo. Evidentemente, há espaço para vozes narrativas numa peça de teatro, como nas rubricas criadas pelos dramaturgos (algumas vezes longas e dando um ar romanescos ao texto teatral) ou mesmo na fala de um narrador,

que personifica a presença da voz romanesca que descreve e analisa as situações apresentadas. No entanto, o mais comum é que, numa peça de teatro, a narração seja muito restrita e a trama se desenvolva através das falas dos personagens. Nesse sentido, uma outra relação se estabelece com o leitor no processo de criação dos personagens. Se todo romance é necessariamente incompleto, como já afirmado aqui, parece que o texto teatral o é ainda mais, exigindo do leitor um exercício mais intenso de preenchimento das informações dadas e de uso de sua imaginação.

O leitor de uma peça de teatro não encontra, na obra que tem em mãos, as longas descrições das características físicas de um personagem, o comentário detalhado de seu modo de se comportar, a gênese de sua história, a análise de sua relação com os outros personagens — ao menos não da forma como um romance costuma oferecer a seus consumidores. Do mesmo modo, os recursos para a revelação da vida interior dos personagens também são significativamente mais restritos do que aqueles disponíveis para o romancista. É claro que o texto teatral possui suas possibilidades de revelar para o público aquilo que acontece dentro de seus personagens — basta lembrarmos dos famosos solilóquios, quando o personagem vai para a beira do palco e diz para os espectadores aquilo que se passa na sua cabeça, como o faz tantas vezes Hamlet —, mas, se tomarmos os recursos analisados por Dorrit Cohn, fica evidente o quanto o romance pode avançar mais na construção da vida interior de seus personagens.

Entretanto, aquilo que parece, num primeiro momento, uma desvantagem do gênero teatral, pode também revelar uma possibilidade mais dinâmica e rica de jogo que caracteriza esse tipo de texto. Aqui é preciso relembrar que uma peça de teatro, por mais que autônoma e suficiente em si mesma, gera a expectativa de uma encenação; e o personagem dramático, por sua vez, gera a expectativa de ser encarnado por um ator. É esse ator quem deve, num primeiro momento, completar as informações que não estão dadas no texto e, assim, viver o personagem a seu modo. Daí as evidentes diferenças que um personagem apresenta

ao ser vivido por um ator ou por outro. Como sabemos, é possível, no teatro, que uma Julieta seja mais ou menos segura de si dependendo da performance da atriz que a vive; que uma Neusa Sueli, da violenta peça *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, possa revelar mais ou menos sua paixão por Vado, de acordo com a escolha de sua intérprete em cena; que o tio Raul, famoso vilão de Nelson Rodrigues em *Perdoa-me por me traíres*, possa iniciar o terceiro ato já certo do seu plano de assassinar a sobrinha ou não — tantos os exemplos seriam possíveis, revelando as decisivas escolhas que os atores devem fazer ao subir no palco na pele de um personagem.

Constantin Stanislavski, diretor russo conhecido mundialmente, produziu reflexões determinantes nesse sentido. Diversos dos procedimentos criados por ele para estimular seus atores levam em conta essa ideia de que o personagem dramático é evidentemente incompleto — segundo o diretor, o dramaturgo “é, frequentemente, silencioso” (Stanislavski, 2017, p. 304). Os escritores de teatro, em sua perspectiva, “não terminam de dizer muitas coisas que o artista deve conhecer” (Stanislavski, 1993, p. 229), exigindo que os próprios atores criem o máximo possível naqueles espaços deixados em branco pela peça. Todo seu trabalho como diretor de atores, é possível afirmar, baseia-se nesse exercício de criação e de preenchimento dos intérpretes, tendo no romance um modelo fundamental.⁶ Daí a ideia de que o ator seria um coautor da peça a ser encenada, precisando também escrever bastante, como se evidencia nesse trecho de um livro seu, no qual o diretor passa a seguinte instrução para os atores: “Vamos sonhar e compor o que o autor não terminou de escrever. Preparem-se adequadamente, este é um trabalho longo e difícil. Vocês precisarão se transformar em colaboradores do autor e concluir o que ele não terminou de fazer. Quem sabe se não teremos que escrever uma obra inteira?” (Stanislavski, 1993, p. 229). Desde

6. Desenvolvi esta hipótese no livro *A arte romanesca do ator: Constantin Stanislavski na cultura do romance* (2020).

Stanislavski, pode-se dizer, exige-se do ator um bom exercício de leitura e de criação (ou escrita) a partir do texto teatral.

Com isso, chegamos num lugar em que a leitura do personagem teatral pode ser resultado de diversas camadas de recepção e de criação. Diante de uma encenação, o espectador ao mesmo tempo ouve o texto, produzindo seus próprios sentidos para ele, e defronta-se com a leitura que o ator fez dele. Essas duas recepções podem se harmonizar ou se confrontar, muitas vezes podem se misturar, fazendo com que tenhamos um jogo entre leituras e recepções. A prática do teatro coloca em contato e em tensão camadas de leitura, fazendo com que o personagem, nessa dinâmica complexa, seja o resultado de múltiplos olhares e criações.

Ao final desse percurso, é inevitável a percepção do tanto que se tem a dizer sobre o personagem teatral. E é preciso levar em conta que esse é um texto de apresentação de uma questão; muito mais ainda haveria a se dizer. Começamos com uma visão mais divulgada do personagem, entendido como uma pessoa que estabelece uma relação próxima com o leitor, e daí foram se desdobrando diferentes formas de se estudar e entender essa engrenagem determinante no complexo tabuleiro que é um texto teatral. Percepções psicológicas, formalistas, relacionais, jogos de acúmulos ordenados de signos, de encontros desses com os leitores, com os atores, com o público: tudo isso podem levar a muitas formas de se analisar e estudar o elemento que está presente em toda (ou praticamente toda) peça de teatro. Finalmente, para ler o texto teatral, é preciso ler bem seus personagens. E, para essa prática, tão prazerosa e desafiadora, muitas são as ferramentas disponíveis.

Referências

- BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2011.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes do fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COHN, Dorrit. *Transparent Minds*. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. A cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1974.
- FREUD, Sigmund. *A dissolução do complexo de Édipo*. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREUD, Sigmund. *Interpretação dos sonhos*. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- GREENBLATT, Stephen. *Como Shakespeare se tornou Shakespeare*. Trad. Donaldson M. Garschagen e Renata Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GUSMÃO Henrique Buarque de. O passado colonial em cena: Nelson Rodrigues leitor de Casa-grande & senzala. In: DAHER, Andrea. *Passado presente: usos contemporâneos do 'passado colonial' brasileiro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2017.
- GUSMÃO, Henrique Buarque de. *A arte romanesca do ator: Constantin Stanislavski na cultura do romance*. São Paulo: Hucitec, 2020.
- HAMON, Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage. In: *Littérature*, n. 6, p. 86–110, 1972.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. V. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

- PROPP, Vladimir. As transformações dos contos maravilhosos. *In*: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura*. Textos dos formalistas russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013. p. 271–304.
- SHAPIRO, James. *1599: um ano na vida de William Shakespeare*. Trad. Cordélia Magalhães e Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010.
- SOURIAU, Etienne. *As duzentas mil situações dramáticas*. Trad. Maria Lucia Pereira. São Paulo: Ática, 1993.
- STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal, 1993.
- STANISLAVSKI, Constantin. *O trabalho do ator: diário de um aluno*. Editado por Jean Benedetti. Trad. Vitória Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LER O CORO NO TEATRO

Robin Driver

4

A primeira vez que lemos a palavra “coro” em um texto dramático, pode ser difícil saber exatamente o que designa. Essa confusão pode, em parte, resultar dos significados diversos que o termo carrega hoje em dia, podendo, conforme o contexto, referir-se a um espaço específico numa igreja, um tipo de canto interpretado por várias vozes, ou até o refrão de uma música. Talvez mais importante ainda seja o fato de que a função do coro teatral não é uma evidência para nós da mesma forma que era para leitores e espectadores de outros tempos e espaços. No contexto do século XXI, o coro não constitui um elemento obrigatório, nem muito natural, do teatro, e por isso pode gerar certo desconcerto.

Nos termos mais básicos, o coro é, no teatro, um papel representado não por um ator individual, mas por um grupo de intérpretes, sendo, por vezes, entendido como uma espécie de “personagem coletivo”. Frequentemente, os seus integrantes falam ou cantam em uníssono, mas também podem dividir-se para expressar opiniões opostas ou produzir diferentes efeitos vocais, formando semicoros, vários agrupamentos menores, ou ainda deixando vozes individuais se destacarem da coletividade. Por vezes, um chefe de coro, ou corifeu, é designado para liderar os outros membros do coro (coreutas) e, em certas peças, essa figura pode igualmente falar sozinha enquanto representante do grupo inteiro.

No entanto, estabelecida esta definição mínima, permanecem uma série de perguntas para leitores de teatro que desejam pensar acerca do coro com mais profundidade e rigor. Deve, por exemplo, o coro ser tra-

tado como um tipo de personagem ou como algo completamente outro? Quais funções pode realizar no contexto do enredo teatral? Como deveríamos interpretar a sua interação com os outros personagens ou mesmo com os espectadores? A falta de uma resposta óbvia e definitiva a essas questões pode ser desestabilizante e provocar situações em que parece mais cômodo reduzir ao mínimo ou simplesmente negligenciar por completo a análise do coro. Mas as mesmas ambiguidades, sondadas com algumas ferramentas críticas fundamentais, podem ser altamente produtivas para a nossa compreensão das obras dramáticas em que o coro aparece.

É com essas considerações em mente que, no presente capítulo, começamos por discutir alguns conceitos importantes que nos podem auxiliar no estudo do coro teatral. Em seguida, percorreremos uma história resumida do coro no teatro ocidental e, com o apoio dos conceitos previamente comentados, refletiremos acerca das diversas funções que o coro pode desempenhar em peças escritas em épocas e contextos diferentes.

Lírico, dramático ou épico?

Antes de prosseguirmos com a nossa exploração do coro, talvez seja produtivo revermos alguns conceitos fundamentais. De fato, para poderemos refletir acerca do papel do coro em diferentes obras com precisão, é necessário termos um entendimento sólido da definição das palavras “lírico”, “épico” e “dramático”, e, para tal, é útil referirmo-nos às observações oferecidas pelo crítico Anatol Rosenfeld acerca do assunto. Rosenfeld (1985, p. 17) identifica duas acepções dos termos acima mencionados — uma “substantiva”, outra “adjetiva” — e, para facilitar, varia a grafia conforme o uso: “a Lírica” (substantivo) / “lírico” (adjetivo), “a Épica” / “épico”, “a Dramática” / “dramático”.

Em termos básicos, a acepção substantiva diria respeito à classificação do gênero de uma dada obra literária. A Lírica seria representada por aquelas obras em que uma voz central — geralmente o “Eu” — expres-

sa o seu estado de alma, sendo pertencente a esse gênero todo tipo de poema de extensão menor em que não há concretização de personagens distintos. A Épica refere-se a obras de extensão maior, como romances, epopeias e contos, em que personagens e as ações executadas por eles são apresentados por um narrador, seja em prosa ou em versos. Quanto à Dramática, este termo designa obras em que predomina o diálogo entre personagens, tipicamente sem a intermediação de um narrador. Aqui já estamos no domínio da dramaturgia e do teatro.

De outro lado, a aceção adjetiva desses termos remete a traços estilísticos, ou seja, elementos característicos da Lírica, da Épica, ou da Dramática presentes numa obra, mas que não se configuram com força suficiente para mudar o gênero fundamental da mesma. É, por exemplo, possível falar de um “drama lírico” — uma obra dramática com traços estilísticos marcadamente líricos. Esses traços enfatizariam a expressão de emoções e um foco no subjetivo tão acentuado que tende a apresentar fenômenos externos não como acontecimentos com relevância narrativa, mas como metáforas pelo estado de alma do eu lírico: a chuva se torna representativa da sua melancolia, ou o abano da cauda de um cachorro reflete a própria alegria. Em contrapartida, traços épicos trariam um caráter mais objetivo, tendendo não a expressar o próprio estado emocional, mas a narrar os sentimentos e ações de outros personagens. Enquanto a temporalidade lírica parece se situar numa espécie de “momento eterno”, o tempo predileto da narração épica é o pretérito, o já acontecido. Neste sentido, traços épicos estabelecem frequentemente uma perspectiva mais distanciada, intermediadora, que contrasta com o imediatismo lírico e com o aqui-agora dramático.

Obras de forte cunho dramático dispensam narradores, mas, contrariamente à poesia lírica, aqui não é a visão subjetiva do eu lírico, mas um mundo objetivo que se apresenta como se independente de qualquer mediação. Os personagens dramáticos falam e se movimentam sem a intervenção de alguma voz externa à ação para relatar, explicar ou interpretar esses acontecimentos. Por isso, Rosenfeld (1985, p. 30) afirma:

“o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando”. É também por essa razão que o crítico pode declarar que “a ação dramática, na sua expressão mais pura, se apresenta sempre ‘pela primeira vez’” (Rosenfeld, 1985, p. 30), já que, sem a mediação de um narrador para situá-la em outro tempo, a ação dramática apresenta-se necessariamente como se estivesse acontecendo diante dos nossos olhos, no presente.

No entanto, nem sempre a ação dramática se apresenta na sua “expressão mais pura”, e obras dramáticas incluem frequentemente traços estilísticos épicos e líricos. As didascálias ou rubricas, por exemplo, são muito comuns na dramaturgia, mas constituem um recurso épico, uma vez que revelam a presença de uma voz mediadora que organiza, explica e comenta a ação. Voltando ao tema central do presente capítulo, a atuação do coro numa dada peça pode combinar vários graus de épico, lírico e dramático. Para Rosenfeld (1983, p. 40), no coro, predomina sempre um caráter lírico-épico, já que, na maior parte das vezes, as suas intervenções interrompem o fluxo da ação dramática, introduzindo momentos de reflexão ou comentário. No entanto, diálogos entre o coro e outros personagens também podem cumprir uma função dramática, especialmente quando esses intercâmbios contribuem para avançar a ação. Desse modo, o uso dos conceitos discutidos aqui pode nos ajudar a analisar e identificar o funcionamento do coro em peças diferentes com mais clareza.

Personagem, espectador ou algo entre os dois?

Levantam-se muitas dúvidas sobre se o coro pode e deve ser considerado como um personagem. É comum dizer que a caracterização do personagem no teatro pode ser realizada por meio da consideração de três eixos fundamentais: 1) o que o personagem diz; 2) o que ele faz; e 3) o que outros personagens dizem a seu respeito (Prado, 2021, p. 84). Ora, no caso da análise do coro, essas questões ainda podem nos orientar num primeiro momento, mas rapidamente se revelam ferramentas limitadas

para a tarefa. Se nós nos aderimos muito ferrenhamente a essa abordagem, o coro pode facilmente nos parecer um personagem pouco profundo, sem muita relevância para a ação dramática. Ao mesmo tempo, o coro possui características específicas cuja importância essa linha de raciocínio não contempla.

Segundo o estudioso Patrice Pavis (2008, p. 73), “em sua forma mais geral, o coro é composto por forças (*actantes*) não individualizadas e frequentemente abstratas, que representam os interesses morais ou políticos superiores”. De acordo com essa definição, o coro importaria menos enquanto personagem, ou representação de uma identidade personificada, e mais pela expressão de um posicionamento político-moral, que serve para enquadrar a ação dramática em conformidade com os princípios éticos de uma dada conjuntura social. A título de exemplo, o coro da tragédia grega representa muitas vezes a voz do povo, que interpreta as ações do protagonista de acordo com a moral convencional da comunidade maior, enquanto os coros presentes no teatro político do século XX são frequentemente usados para articular os argumentos da ideologia defendida pelo autor.

De forma semelhante, August von Schlegel (1846, p. 70), escrevendo em meados do século XIX, já descrevia o coro como “a expressão do bom senso do povo e dos sentimentos de toda a raça humana [...]. Numa palavra, o coro é o espectador ideal. [...] comunica ao espectador real uma expressão lírica e musical dos próprios sentimentos, elevando-o para a região da contemplação”.¹ Para Schlegel, também a caracterização específica do coro seria pouco pertinente, já que exprimiria sentimentos que, em última instância, seriam comuns a todos os humanos. Nesse sentido, na qualidade de “espectador ideal”, o coro agiria como espelho dos sentimentos do espectador e, refletindo essas emoções de volta ao público, permitiria ao mesmo pensar sobre elas.

1. Os textos em língua estrangeira citados foram traduzidos por nós.

No entanto, Pavis (2008, p. 74) articula uma ressalva relativa a essa visão do papel do coro, problematizando o espírito universalizante de Schlegel ao especificar que “para que o espectador real se reconheça no ‘espectador idealizado’ que constitui o coro, é preciso necessariamente que os valores transmitidos por esse último sejam os mesmos que os seus e que com eles possa se identificar completamente”. Isto é, o espectador deve, em alguma medida, concordar com os alicerces morais que fundamentam as intervenções do coro para que este possa cumprir o seu papel mediador de espectador ideal, caso contrário, o espectador real não poderá identificar-se com ele e rejeitará as suas contribuições. Se admitimos esta condição, implica que, na prática, o coro só poderá realizar este tipo de intermediação para determinados grupos cujos valores ele compartilha. Esta conclusão, por sua vez, revela que a visão universalizante que subjaz ao pensamento de Schlegel — a visão do coro como espectador ideal, que serve como intermediador para qualquer público — seria uma virtualidade inexistente.

Billings, Budelmann e Macintosh (2013, p. 1) identificam a centralidade de um sentimento de identificação do espectador para o funcionamento do coro na gênese desse recurso teatral na tragédia grega. Aludindo à riqueza de fenômenos corais na vida pública da Grécia antiga, os autores afirmam que “participar de um coro equivalia a ser incorporado num tecido social, e compartilhar os prazeres da comunidade”. Parte da dimensão comunitária do coro nessa época se relacionava ao papel religioso da tragédia grega, que reunia os cidadãos na celebração do culto dionisíaco. Este aspecto do funcionamento coral e as suas implicações é explorado por Billings, Budelmann e Macintosh (2013, p. 7), que, ainda neste sentido, também se apoiam em pesquisas neurocientíficas das últimas décadas acerca do relacionamento entre *performance* e espectador. Os pesquisadores apontam para o fato de que, ao assistir a uma *performance*, os mesmos grupos de neurônios são ativados no cérebro do espectador e dos intérpretes, para postular que, especialmente em culturas com grandes tradições corais, o coro seria menos o “espectador idealizado” e mais o

“participante substituto”, que permitiria ao espectador entrar e se envolver no drama — uma perspectiva que desafia concepções convencionais do teatro, as quais impõem uma divisão estrita entre o público e os atores.

Como podemos ver, é comum atribuir ao coro um papel de intermediário entre a ação dramática e o espectador, responsabilidade que ultrapassaria a atuação de um personagem mais tradicional. Contudo, as ideias sobre o tipo de mediação realizada variam. De fato, certa ambivalência seria inerente a essa função coral para Pavis (2008, p. 74), que reconhece “o caráter fundamentalmente ambíguo do coro — sua força catártica e de culto, de um lado, e seu poder distanciador, de outro”. A consciência dessas concepções diversas pode matizar o nosso entendimento da presença coral numa obra.

O coro grego

Como é quase sempre o caso no teatro ocidental, a história do coro começa na Grécia antiga, e, nesse sentido, não seria exagero dizer que a história do teatro ocidental também começou com o coro. De fato, a forma original do teatro grego era o ditirambo — um hino cantado e dançado por um coro em louvor ao deus Dionísio. É só com a introdução do protagonista, inovação atribuída a Téspis, que um ator singular se desprende do coro para entrar em interlocução com ele, criando, assim, o diálogo que reconhecemos como a base da forma dramática. Dramaturgos posteriores povoarão as suas tragédias de mais figuras individualizadas, Ésquilo acrescentando um segundo ator, e Sófocles um terceiro. O tamanho do coro trágico também flutua nesse período: no início do Século V a.C., havia 50 coreutas, mas esse número foi subseqüentemente reduzido, muito provavelmente por Ésquilo, a doze, enquanto Sófocles o aumentou de novo a quinze. Nas comédias gregas, os coros tinham até 24 coreutas.

Em paralelo a esses desenvolvimentos, o papel do coro vai mudando e a sua importância, outrora fulcral, vai diminuindo. Como explicado por Pavis (2008, p. 73): “A partir do momento em que as respostas

ao coro passam a ser dadas por um, depois por vários protagonistas, a forma dramática (diálogo) passa a ser a norma, o coro não é mais senão uma instância que comenta (advertências, conselhos, súplica)”. O coro dialoga com o protagonista, mas as suas intervenções raramente servem como motor da ação da peça, fato que faz com que a sua função dramática seja algo limitada. Desse modo, o coro acaba por desempenhar funções principalmente líricas e épicas, expressando medos, preocupações e julgamentos, relatando acontecimentos que ocorreram fora do palco e discorrendo, às vezes longamente, sobre temas ligados de forma mais ou menos evidente ao enredo da tragédia.

Vejamos, a título de exemplo, uma fala típica do coro de *Édipo rei*, de Sófocles, tragédia que nos apresenta os acontecimentos que conduzem à descoberta pelo rei de Tebas, Édipo, do fato de que ele matou, sem saber, o próprio pai e se casou com a mãe, união incestuosa que os deuses castigam com uma peste que continua a assolar a cidade no início da peça. Quando primeiro confrontado com a revelação do seu crime pelo profeta Tirésias, Édipo recusa-se a acreditar e o coro reage com uma intervenção extensa que contém os seguintes versos:

A desmedida gera a tirania.
A desmedida —
se a infla o excesso vão
do inoportuno e inútil —
galgando extremos cimos, decairá
no precipício da necessidade,
onde os pés não têm préstimo.
Eu rogo ao deus:
Perdure na cidade a bela pugna!
Que a frente eu sempre tenha o deus! (Sófocles, 2004, p.79).

Aqui, o coro responde à ação com um discurso que funciona de forma épica, simultaneamente comentando as decisões do protagonista

e refletindo acerca da natureza dos tiranos. Ao mesmo tempo, articula o seu medo pelo futuro de Tebas e afirma a sua fé na proteção divina, expressões de uma subjetividade que comporta traços líricos.

A composição do coro varia a cada peça, mas é geralmente restrita a uma certa categoria social, cujos interesses e ansiedades específicas podem flexionar as suas contribuições. Em *Édipo rei*, o coro é composto de cidadãos notáveis de Tebas que desejam ver a cidade restaurada e livre da peste que a assola, enquanto em *Hécuba* e *As troianas*, duas peças de Eurípides, o coro constitui-se das mulheres de Troia que, depois da destruição de sua cidade natal pelos gregos, encaram um futuro incerto como cativas dos assassinos dos seus pais, filhos e maridos. Todavia, quando o coro se posiciona, é, de modo geral, para reafirmar uma visão de mundo e uma ética estabelecidas — a inevitabilidade do destino, a lei dos deuses.

A maior parte das informações que possuímos sobre o funcionamento do coro grego nos chegaram por meio das próprias tragédias, uma via de transmissão que deixa o nosso conhecimento um tanto lacunar. Sabemos, por exemplo, que o coro dançava, mas não sabemos como essa dança teria sido. De fato, considerando a presença constante do coro na tragédia grega, é curioso que a *Poética* de Aristóteles, uma das fontes mais importantes para a nossa compreensão do teatro antigo, dedique muito pouco espaço à discussão desse elemento. O que dificulta ainda mais a situação é que a interpretação dessas esparsas palavras a respeito do coro é tema que permanece algo controverso. Aristóteles (1995, p. 39–40) expressa a seguinte opinião sobre o seu papel na tragédia:

O coro também deve ser contado como uma das personagens, integrada no conjunto e participando da ação, não à maneira de Eurípides, mas à de Sófocles. Na maioria dos poetas, as partes cantantes não pertencem à fábula mais do que a uma outra tragédia; por isso, o coro canta interlúdios, adotados a partir de Agatão. Ora, que diferença vai de cantar interlúdios a transportar duma outra peça uma longa fala ou um episódio inteiro?

Aqui Aristóteles estabelece um critério para avaliar o desempenho do coro dentro de uma peça, criticando a tendência de poetas mais recentes de incluírem interlúdios corais que, no entender do filósofo, têm pouco ou nada a ver com a ação específica da tragédia em questão. Ou seja, na concepção aristotélica, o bom coro deve ser integrado organicamente na trama da peça — o que leva alguns críticos a concluir que, para Aristóteles, as intervenções do coro deveriam contribuir diretamente para o desenvolvimento da ação dramática, e que os coros de Sófocles responderiam melhor a essa exigência.

No entanto, o estudioso Albert Weiner questiona esse posicionamento, usando o próprio *Édipo rei* como exemplo. Weiner destaca que, nesta tragédia, as opiniões e avisos expressos pelo coro são frequentemente ignorados pelos outros personagens ou desditos pelos acontecimentos da trama, fato que parece contrariar a ideia de que o coro sofocleano contribui de forma mais concreta para a ação dramática. Mesmo quando o coro encoraja Édipo a consultar Tirésias, encontro que será um ponto de virada crucial na tragédia, o rei tebano responde que já mandou emissários encarregados de cumprir esta missão (Sófocles, 2004, p. 50). Neste sentido, a fala do coro serve menos como a intervenção de um personagem que age para avançar a ação dramática e mais como uma função narrativo-épica que facilita a exposição de ações já determinadas ou executadas por outros.

Segundo Weiner, o segredo da “integração” orgânica mencionada por Aristóteles se encontraria na identidade coral e, mais especificamente, na dependência do coro das ações do protagonista com quem interage. Em *Édipo rei*, o coro “representa os cidadãos de Tebas, cujo bem-estar depende de Édipo; a maior parte das suas falas são respostas a Édipo” (Weiner, 1980, p. 210). De modo semelhante, o coro de *Ájax*, outra tragédia de Sófocles, é composto por marinheiros que estão sob o comando do protagonista epônimo e que, nesse sentido, são diretamente impactados por suas decisões. Em contraste, ainda segundo Weiner (1980, p. 210), “os coros de Eurípides, salvo várias exceções, raramente

têm um interesse pessoal no sucesso ou fracasso do protagonista. Na maior parte das vezes são meros observadores”. Na *Medeia* de Eurípides, por exemplo, são as mulheres da cidade de Corinto que formam o coro. Elas se compadecem da situação de Medeia — uma feiticeira estrangeira abandonada por seu marido, Jasão — e recuam de horror diante da decisão dela de matar os próprios filhos para se vingar, mas finalmente as ações dessa forasteira têm pouca relevância direta para a vida delas.

O coro em declínio

Depois do teatro clássico, no decorrer da época medieval e do início da idade moderna, as funções do coro são, de alguma forma, despedaçadas e redistribuídas. O coro grego desempenhava um papel simultaneamente performativo e social, ou ritual, mas, na Europa pré-moderna, o coro ritual restringe-se cada vez mais a contextos litúrgicos, enquanto o coro performativo, despido da sua função social maior, permanece no teatro e em outros tipos de espetáculo concebidos para a diversão do público. Os diferentes aspectos performativos do coro também são divididos, parte deles sendo relegada a gêneros não estritamente literários. Com o passar do tempo, o canto se torna a especialidade de gêneros como a ópera, que mantém uma forte presença coral, e a dança é transferida para o balé, onde o coro se transforma no corpo do baile. No drama, o coro, que antes era regra, torna-se exceção e sofre transformações diversas à medida que é reimaginado por dramaturgos e sociedades que não mais o enxergam como elemento essencial da experiência teatral.

No contexto da dramaturgia da Inglaterra elisabetana, por exemplo, a palavra “coro” passa a designar não uma entidade coletiva, mas um único ator, muitas vezes encarregado de recitar o prólogo e/ou o epílogo da peça. Dessa forma, o coro desempenhava uma função essencialmente épica, narrando os acontecimentos que antecederam à peça e resumindo o seu enredo no prólogo, enquanto, no epílogo, comentava e interpretava a ação que o público tinha acabado de assistir. Como caso típico, poderíamos citar o coro de *Romeu e Julieta* (1597), de Wil-

liam Shakespeare. Aqui, esta figura recita o famoso prólogo explicando o contexto do conflito entre as famílias Capuleto e Montéquio e revelando, já no início da peça, o desfecho trágico da ação. Outras funções do coro, tanto líricas, quanto épicas, são absorvidas por monólogos, que se multiplicam nesta época, em que personagens individuais expressam seus sentimentos, dúvidas ou intenções sem a mediação do coro.

Até os dramaturgos classicistas franceses do século XVII, como Pierre Corneille e Jean Racine, que alguns criticam por quererem ser “mais gregos que os gregos”, abandonaram, na maior parte dos casos², o coro, a fim de priorizar a verossimilhança — isto é, a criação de uma ilusão de realidade no palco. Nas tragédias desses autores, o papel de comentarista, anteriormente desempenhado pelo coro, é frequentemente transferido a personagens secundários, confidentes como amas ou companheiros, figuras já presentes na tragédia clássica, mas cuja atuação é expandida de forma expressiva nas tragédias francesas seiscentistas. Em *Fedra* (1677), de Jean Racine, por exemplo, é à ama, Enone, que Fedra se queixa da sua paixão proibida pelo enteado, Hipólito, e é Enone quem aconselha e julga as ações e decisões da sua senhora infeliz. Porém, na tragédia *Hipólito*, de Eurípides, que inspirou Racine, a ama conversa igualmente com o coro nesta cena, intercâmbio que revela detalhes importantes para a contextualização da ação dramática e levanta opiniões diferentes acerca da situação da rainha infeliz. Por isso, na peça de Racine, Enone assume algumas das responsabilidades originalmente do coro.

Apesar da sua rejeição por esta vertente específica do classicismo, quando o coro aparece na sua forma original — ou seja, como uma presença coletiva —, é amiúde parte de uma tentativa de ressuscitar ou imitar a tragédia clássica. No século XVI, o português António Ferreira compõe a *Castro*, tragédia em verso que traz para o palco a história da malfadada nobre galega, Inês de Castro. Amante do futuro rei portu-

2. Exceções notáveis a essa tendência são as tragédias bíblicas de Jean Racine, *Ester* (1689) e *Atalia* (1691), últimas obras compostas pelo dramaturgo.

guês, D. Pedro I, Inês acabará assassinada por ordem do pai deste, D. Afonso IV, por razões políticas.

Escrita em meados do século, mas apenas publicada postumamente em 1587, a peça demonstra clara influência das tragédias do filósofo e dramaturgo romano Sêneca, referência importante para os escritores e estudiosos europeus da época que, em pleno fervor renascentista, buscavam entender e emular os modelos literários de Roma e da Grécia antigas. É seguindo esses modelos que Ferreira inclui na sua tragédia o “coro das moças de Coimbra”. Em alguns momentos, particularmente a partir do terceiro ato, esse coro desempenha um papel mais dramático, sendo-lhe atribuídas falas curtas, inseridas em diálogos com outros personagens. Entretanto, talvez a sua maior contribuição sejam suas longas intervenções discursivas, que comentam a ação da peça. Estas falas maiores servem para interpretar os acontecimentos que as precederam e são geralmente divididas em duas partes, distinguidas pelo uso de diferentes tipos de verso e, no caso do primeiro ato, atribuídas explicitamente a dois semicoros. A interação entre essas duas facções corais varia. Em alguns momentos, contradizem-se de forma radical, como no fim do primeiro ato, quando defendem visões opostas do amor. Em outros momentos, a oposição é menos enfatizada, e os dois discursos desenvolvem temas ligeiramente diferentes, ambos ligados à ação dramática.

É num impulso classicista semelhante ao de Ferreira que, mais de 200 anos mais tarde, o alemão Friedrich Schiller integra um coro na sua tragédia *A noiva de Messina*, de 1803. Esta obra é vista convencionalmente como um ponto de inflexão nas atitudes acerca do coro, embora talvez menos pelo conteúdo da peça em si, e mais pelo texto explanatório que o dramaturgo anexou a ela, defendendo o uso do recurso. Nesse epílogo, “Sobre o uso do coro na tragédia”, o escritor conceitualiza o coro como um elemento não naturalista, que pode ser usado para interromper intencionalmente a ilusão de verossimilhança, criando, assim, uma parede entre a ação dramática e o público e preservando a integridade poética da tragédia. Schiller (2018, p. 165) afirma:

O coro *purifica*, portanto, o poema trágico ao separar a reflexão da ação, e justamente por meio dessa separação ele mesmo se arma com força poética, assim como por um rico drapejamento o artista plástico dá encanto e beleza a um traje pobre.

Mas assim como o pintor se vê constringido a reforçar o tom da cor do ser vivo para contrabalançar a força dos materiais, assim também a linguagem lírica do coro impõe ao poeta que eleve proporcionalmente toda a linguagem do poema e, com isso, reforce em geral o poder sensível da expressão. Somente o coro autoriza o poeta trágico a essa elevação do tom, que enche os ouvidos, açula o espírito e amplia toda a mente.

Nesse sentido, a quebra de verossimilhança introduzida pelo coro — e vista como defeito por outros dramaturgos — seria justamente a grande vantagem estética desse recurso para o autor alemão, que o enxerga como um elemento intrinsecamente lírico que aumenta a força poética da peça inteira, separando-a definitivamente da realidade cotidiana do espectador. O coro seria, então, uma ferramenta valiosa que favorece o aproveitamento pleno do drama ao sublinhar a cisão entre peça e público, libertando o espectador de uma identificação excessiva com os sentimentos dos personagens, para que possa apreciar a qualidade estética da obra a partir de uma perspectiva mais distanciada.

Na prática, a atuação do coro em *A noiva de Messina* é relativamente variada e complexa. Schiller parece tentar manter um equilíbrio delicado, e nem sempre bem-sucedido, entre as exigências da verossimilhança, que requerem uma justificação dramática pela presença dessas figuras coletivas no palco, e a sua própria teoria relativa ao valor do coro enquanto um elemento que quebra a verossimilhança. A tragédia encena o conflito entre dois príncipes irmãos, D. Manuel e D. César, que se apaixonam pela jovem e bela Beatriz — rivalidade que, por si só, já seria motivo suficiente de discórdia, mas que se complica com a revelação de que a amada disputada é também irmã dos dois,

escondida num convento desde a infância. O coro é dividido em dois semicoros, cada um representando o séquito de um dos irmãos, e as suas falas são frequentemente atribuídas a vozes únicas, que até recebem nomes, como verdadeiros personagens. Por vezes, estas vozes individuais agem como corifeu, ou líder do coro, tomando a palavra pela coletividade, mas há igualmente momentos em que discutem entre si. Desse modo, os semicoros possuem identidades curiosamente consolidadas quando comparados com outros coros examinados neste capítulo e também atuam em vários momentos com uma função marcadamente dramática: enfrentam-se, preparados para o combate, tecem diálogos dinâmicos com outros personagens e obedecem às suas ordens, guardando portas ou transportando mensagens, presentes de noivado e, finalmente, esquifes.

Coros modernos

Não obstante a sua importância enquanto marca de uma evolução na forma de conceber o coro, a visão de Schiller tem pouco impacto duradouro na escrita dramática do século XIX. Alguns dramaturgos românticos ainda experimentaram com o recurso, mas sem necessariamente interagir explicitamente com o seu pensamento. O francês Alfred de Musset, por exemplo, emprega o coro em peças como *Com o amor não se brinca* (1834), em que a maior parte das suas falas corresponde à função de narrador épico; enquanto o inglês Percy Bysshe Shelley incorpora coros líricos de fúrias e espíritos no seu *Prometeu liberto* (1820). Mas apesar destes exemplos, a prática continua uma exceção às tendências dramáticas dominantes da época. Na segunda metade do século, com o advento de movimentos como o realismo e o naturalismo, que atribuem à verossimilhança uma importância suprema, o uso do coro se torna um fenómeno ainda mais raro.

O coro cantante e dançante, entretanto, ainda sobrevive em gêneros teatrais mais populares, como o teatro de revista³ e o *vaudeville*, cujas dramaturgias são compostas em quadros ou cenas relativamente autônomas. Dentre esses gêneros, surge, em meados do século XIX, o teatro musical que, no século seguinte, dará nas grandes produções do tipo Broadway — obras que envolvem esse coro musicado novamente em enredos dramáticos. Oscar Hammerstein, da famosa dupla criativa Rodgers e Hammerstein, até traçou uma continuidade entre o coro do teatro grego e o da sua peça musical *Allegro* (1947), ao comentar que “o coro cantante é usado frequentemente para interpretar as reações mentais e emocionais dos personagens principais, à maneira do coro grego” (Rodgers; Hammerstein, 1959, p. 185) — nota que revela uma concepção singularmente lírica do funcionamento do coro. Porém, na prática, diferentemente do coro grego, o coro do teatro musical raramente chega a incorporar um posicionamento político-moral estável ao longo de uma obra e os atores que o constituem podem mesmo interpretar papéis diferentes de acordo com a evolução da trama e as mudanças de cenário.

Nas últimas décadas do século XIX, e sobretudo a partir do início do século XX, alguns dramaturgos começam a se distanciar do intenso ilusionismo exigido pelas convenções do drama realista, buscando trazer ao palco algo que seria mais que uma simples reprodução da vida real. Nesses esforços, certos escritores procuraram inspiração para além do cânone ocidental e acharam-na no teatro asiático, particularmente no chinês e no japonês, que, altamente estilizados, não se preocupam com

3. O teatro de revista tem as suas raízes na França em meados do século XIX e atinge o seu auge nas primeiras décadas do século XX, desfrutando de grande popularidade na Europa e nas Américas. Enquanto show de variedades, um espetáculo típico desse gênero teatral consiste em uma sequência de números diferentes, como esquetes, performances musicais e danças, caracterizados muitas vezes pelo seu tom alegre, sensual e satírico. Os números não são conectados entre si por nenhuma narrativa que poderia servir como fio condutor, mas tratam frequentemente de um tema comum e podem articular críticas políticas e sociais, contendo alusões a acontecimentos atuais e figuras famosas.

a representação rigorosa da realidade no palco, mas concretizam-se por meio do uso de gestos, figurinos e cenários simbólicos, codificados ao longo dos séculos. Dramaturgos tão diversos como o francês Paul Claudel, o irlandês William Butler Yeats e o estadunidense Eugene O’Neill foram influenciados pelo teatro Nô⁴ (forma clássica do teatro japonês) e tentaram integrar elementos dessa tradição dramática nas suas obras, entre os quais o coro.

Entendendo o realismo como uma arte feita para o povo comum, foi numa tentativa de conceber um teatro “digno, indireto e simbólico” (Yeats, 1916, p. ii) que Yeats escreveu as suas *Quatro peças para dançarinos* (1921). A fim de criar o teatro elevado que desejava, o autor incorporou nesse conjunto de peças vários componentes estilizados inspirados no teatro Nô, tais como atores mascarados e um coro de músicos que cantam, falam e executam coreografias. De acordo com a visão do dramaturgo irlandês sobre o coro do teatro japonês, este “descreve a cena e interpreta o pensamento [dos personagens], e nunca, como no teatro grego, se torna parte da ação” (Yeats, 1916, p. xii). Aqui, então, o coro constitui a expressão de um posicionamento estético antirrealista e desempenha um papel fundamentalmente épico, de narração, como neste trecho da primeira das quatro peças, *No poço do falcão* (1916):

A noite cai;
As encostas da montanha ficam escuras;
As folhas mortas da aveleira
Quase entopem o leito seco do poço;
A guardiã do poço está sentada

4. Surgindo no século XIV, o Nô (também transcrito como Nō e *Noh*) é uma das formas teatrais tradicionais do Japão, caracterizado pelo uso de máscaras e pela simplicidade depurada de sua encenação. A ação, que se manifesta por meio de falas líricas entoadas lentamente, gestos simbólicos e danças, é acompanhada pela música de uma orquestra (*hayashi*), composta de três tambores e uma flauta, e o canto de um coro (*jiutai*), tipicamente composto de oito a dez cantores.

Na velha pedra cinza do seu lado,
Cansada de varrer o leito seco,
Cansada de recolher as folhas (Yeats, 1997, p. 114).

Um dos defensores mais notáveis do uso do coro teatral no século XX foi o dramaturgo e teórico alemão Bertolt Brecht, que também foi inspirado pelas artes cênicas asiáticas, e que talvez seja mais conhecido pelo seu desenvolvimento do chamado Teatro Épico. Influenciado por intenso comprometimento com o marxismo, o teatro proposto pelo alemão é singularmente politizado e didático, tendo como objetivo instigar o público a pensar e formar opiniões críticas acerca da sociedade através da avaliação sobre a ação dramática. Um dos pilares centrais deste tipo de teatro é o *Verfremdungseffekt* ou *V-Effekt*, traduzido como “efeito de distanciamento” ou “efeito de estranhamento”, fenômeno que busca destruir a ilusão da verossimilhança, evitando que o espectador se identifique emocionalmente com os personagens e, assim, permitindo que reflita de forma racional sobre suas ações. De fato, comentando o uso do *V-Effekt* na sua peça *A mãe* (1933), Brecht (2022, p. 176) explica: “o público foi impedido de simplesmente se identificar com os personagens da peça. A aceitação ou rejeição das suas ações e enunciados devia acontecer no plano consciente e não, como antes, no subconsciente do público”. Dessa maneira, Brecht (2022, p. 212) teoriza, num texto posterior, que o *V-Effekt* “faz os espectadores adotarem uma atitude de questionamento e crítica na sua forma de abordar o acontecimento”.

Vários recursos podem ser utilizados para criar esse efeito, tais como um estilo de atuação não naturalista, o uso de placas e outros materiais escritos no palco para comentar, de forma épica, a ação dramática, ou a presença de um coro. De fato, nas suas notas sobre a encenação de *A mãe*, Brecht (2022, p. 102, grifo no original) dá a seguinte explicação acerca do papel do coro:

A fim de combater o processo de associação ‘livre’ e impedir que o espectador ‘mergulhe’ nos acontecimentos no palco, pequenos coros

podem ser posicionados pelo auditório para demonstrar a atitude correta aos espectadores e convidá-los a formar opiniões, lembrar a sua própria experiência e exercer controle. Coros desse tipo *apelam ao espírito pragmático do espectador*. Encorajam-no a se libertar do mundo representado no palco e da própria representação.

Se olharmos para o texto da peça, vemos esse papel didático refletido claramente nas suas intervenções corais. Baseada no romance de Máximo Gorki, *A mãe* nos mostra o despertar político da pobre viúva russa Pelagea Wlassowa, que, depois de se preocupar com o envolvimento do filho operário na luta trabalhista, acaba assumindo ela mesma um papel central no movimento. Os coros, que aparecem em vários momentos da peça e tomam formas diferentes, contribuem para essa mudança de posicionamento da protagonista, intervindo com canções que interpretam acontecimentos e situações de acordo com a filosofia marxista, e colaborando, de modo épico, para a conscientização política do espectador.

Na primeira cena, por exemplo, Pelagea Wlassowa lamenta não poder dar uma vida melhor ao filho, listando as suas tentativas de economizar o seu parco dinheiro, quando aparece o coro de trabalhadores revolucionários, que canta uma música com o seguinte refrão:

Por mais que faças
Nunca será o bastante
A coisa está preta
E vai piorar.
Não pode continuar
Mas qual a saída? (Brecht, 1990, p. 166).

Aqui, o coro expõe a situação de Pelagea Wlassowa e das muitas outras mulheres como ela, com linguagem clara e enfática, e ainda acrescenta uma pergunta para estimular o pensamento do espectador

a respeito do problema. Em outros momentos da peça, canções corais articulam respostas possíveis a essa questão, como no caso do coro que, intervindo numa cena em que Pelagea Wlassowa debate a utilidade da alfabetização para os trabalhadores com outros personagens, exalta o valor da educação:

Aprende o ABC, não basta, mas
Aprende! Não desanime
Começa! Você tem de saber tudo!
Você tem de assumir o poder (Brecht, 1990, p. 197).

Neste trecho, o intuito didático é ainda mais patente, expresso por meio de ordens diretas e explicações sucintas que as justificam. Desse modo, intercedendo numa cena em que o tema da educação está sendo debatido, o coro introduz uma quebra na ação dramática para servir de intermediário e, emprestando as palavras do próprio Brecht, “demonstrar a atitude correta” ao espectador.

Vale reconhecer aqui que, à primeira vista, o modo brechtiano de pensar acerca do papel do coro no teatro não parece estar tão longe da teoria de Schiller, que já discutimos, e que também enxerga a suposta distância criada pelo coro entre o público e a ação dramática como a maior vantagem deste recurso. No entanto, Rosenfeld (1985, p. 153) aponta para uma distinção importante entre as concepções dos dois alemães: “Enquanto Schiller, em última análise, almeja um estado estético-lúdico, apartado da vida imediata, Brecht se empenha, através da mediação estética, pela apreensão crítica da vida e, deste modo, pela ativação política do espectador”. Ou seja, embora o coro funcione como um mecanismo de distanciamento tanto para Schiller quanto para Brecht, é só este último que busca aproveitar o efeito resultante para estimular o raciocínio crítico do espectador com a finalidade de acionar a sua consciência política.

Considerações finais

Apesar da diversidade de teorias e opiniões discutidas neste breve percurso pela história do coro no teatro ocidental, é possível identificar algumas tendências recorrentes no seu uso e conceitualização ao longo dos séculos. Componente fundamental da tragédia grega, o coro funciona essencialmente para comentar e interpretar a ação dramática no teatro antigo. Em épocas posteriores, quando o coro não mais se impõe como uma presença cênica imprescindível, este recurso tende a ser entendido como um elemento singularmente não naturalista que compromete a verossimilhança, característica que representa um grande defeito para muitos dramaturgos, mas que constitui um campo fértil de possibilidades para os seus defensores.

Nas obras em que o coro aparece, ele funciona muitas vezes como um agente intermediador e, em alguns casos, como no teatro de Schiller e Brecht, intencionalmente distanciador, no sentido em que busca impedir o espectador de se envolver demais na ilusão teatral, mantendo-o sempre consciente do fato de que está assistindo a uma peça. Em certas obras, como *A mãe*, de Brecht, sobressai um caráter épico, discursivo; em outras, é o lirismo que recebe maior ênfase. Por vezes, a função do coro é mais restrita, limitando-se ao papel de narrador, como nas peças de Yeats; mas, em outras obras, como a *Castro* de Ferreira ou *A noiva de Messina* de Schiller, o coro pode igualmente assumir um papel dramático mais ou menos importante. No fundo, contudo, o coro costuma configurar-se como uma instância épico-lírica, que pode narrar a ação dramática, transformar poeticamente as emoções dos personagens ou interpretar os acontecimentos da peça, estimulando a reflexão crítica do público ou transmitindo uma mensagem política específica.

A análise do coro não precisa, portanto, tornar-se fonte de angústia ou confusão. Se considerarmos as tendências delineadas acima e os conceitos básicos que as explicam, podemos refletir acerca da função do coro em diferentes peças de forma mais estruturada e entender com mais lucidez as formas diversas que esse recurso teatral único pode assumir.

Referências

- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 19–54.
- BILLINGS, Joshua; BUDELMANN, Felix; MACINTOSH, Fiona. Introduction. In: BILLINGS, Joshua; BUDELMANN, Felix; MACINTOSH, Fiona (org.). *Choruses, ancient and modern*. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 1–11.
- BRECHT, Bertolt. A mãe. Trad. João das Neves. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo, em 12 volumes*. v. 4. Trad. Roberto Schwarz, Geir Campos, João das Neves e Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 161–235.
- BRECHT, Bertolt. *Brecht on theatre*. Organização de Marc Silberman, Steve Giles e Tom Kuhn. Trad. Jack Davis, Romy Fursland, Steve Giles, Victoria Hill, Kristopher Imbrigotta, Marc Silverman e John Willett. Londres: Bloomsbury, 2015.
- EURÍPIDES. *Medeia*. Edição bilingue. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FERREIRA, António. *Obras completas*: tomo segundo. 4. ed. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1865.
- FREIRE, António. *O teatro grego*. Braga: Faculdade de Filosofia de Braga, 1985.
- MUSSET, Alfred de. *Com o amor não se brinca*. Trad. Magda Bigotte de Figueiredo. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II & Bicho-do-Mato, 2010.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (dir.). 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2021. p. 81–102.
- RACINE, Jean. *Fedra*. Trad. Vasco Graça Moura. Lisboa: Quetzal, 2022.
- RODGERS, Richard; HAMMERSTEIN, Oscar. *Six plays by Rodgers and Hammerstein*. New York: Random House, 1959.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SCHILLER, Friedrich. *A noiva de Messina*. Trad. Antônio Gonçalves Dias. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.
- SCHLEGEL, Augustus William. *A course of lectures on dramatic art and literature*. Edição Kindle. Trad. John Black. Londres: Bohn's Standard Library, 1846.

- SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *The major works*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- SÓFOCLES. Édipo rei. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- WEINER, Albert. The Function of the Greek Tragic Chorus. *Theatre Journal*, v. 32, n. 2, p. 205–212, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3207113>. Acesso em: 12 jan. 2025.
- YEATS, William Butler. Introduction. In: FENOLLOSA, Ernest; POUND, Ezra; YEATS, William Butler. *Certain noble plays of Japan: from the manuscripts of Ernest Fenollosa, chosen and finished by Ezra Pound, with an introduction by William Butler Yeats*. Dundrum: The Cuala Press, 1916.
- YEATS, William Butler. *Selected plays*. Londres: Penguin, 1997.

**QUEM LÊ TEATRO?:
APONTAMENTOS
HISTÓRICOS SOBRE
UMA PRÁTICA**

Henrique Brener Vertchenko

5

Quando falamos do ato da leitura de um texto de teatro, a evocação da seguinte imagem é das mais corriqueiras: um elenco, seja de um grupo profissional ou de amadores, senta-se ao redor de uma mesa para dar início a tal atividade. Pode ser que eles ainda estejam se decidindo entre algumas possibilidades de textos a serem montados ou que essa escolha já tenha sido feita previamente e eles se dediquem a uma primeira leitura coletiva em voz alta, com personagens distribuídos e testados. A peça é lida toda de uma vez, ou interrompida para intervalos e digressões. É possível que essa leitura se repita mais tarde ou nos próximos dias, na íntegra ou focando em cenas específicas, lidas reiteradamente. Comentários são feitos, personagens são analisadas, debates se instauram, são trazidas informações adicionais sobre o dramaturgo e seu tempo, sobre possíveis montagens anteriores, cortes de cenas e falas são propostos, são vislumbradas ali possibilidades e concepções para que essas páginas sejam transpostas para o palco. A depender da época e das condições materiais, pode ser que o texto lido seja distribuído em vários manuscritos, datiloscritos, esteja impresso em livro, multiplicado em fotocópias, ou mesmo em celulares e *tablets*. Essa prática, tão difundida, pode ser observada, por exemplo, em filmes que já trouxeram o dia a dia do teatro para a frente das câmeras, como *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho, e *O beijo no asfalto* (2018), dirigido por Murilo Benício.

Tal imagem da chamada *leitura de mesa* possui, contudo, nuances e já poderia ser ramificada em ao menos dois modelos de trabalho, basea-

dos em métodos distintos. O primeiro seria caracterizado por uma leitura mais objetiva e pragmática, geralmente atribuído a modos de produção teatrais eminentemente comerciais, marcados por um ritmo laboral acelerado para que as peças se sucedam rapidamente nos cartazes e praticados, ao menos no Brasil, até aproximadamente a metade do século XX. O dramaturgo e ator luso-brasileiro Celestino Silva, em manual de 1929 intitulado *O livro do actor*, descreve esse procedimento e seus objetivos:

Antes¹ de começar a estudar o seu papel, o ator, deve assistir à leitura de toda a peça, trabalho preliminar que o ensaiador tem obrigação de fazer, antes de “meter a peça em ensaio”. Para esse fim, costuma reunir-se toda a companhia em volta da mesa do ensaiador e distribuírem-se, indistintamente, os papéis pelos artistas, que os vão lendo, ao mesmo tempo que o “ponto”² vai acompanhando a leitura da peça. Essa leitura chama-se “prova de papéis” e serve para os atores tomarem conhecimento do assunto do libreto e verificar se os papéis estão certos (Silva, 1929, p. 24).

Tratava-se, assim, de uma etapa importante, mas breve, no encadeamento de ensaios que levariam à realização da peça. Distribuídas as falas e feita a leitura, passava-se ao *ensaio de marcação*, isto é, a definição da movimentação das personagens, com sua disposição no palco, entradas e saídas.

Já o segundo modelo de trabalho, geralmente associado a correntes modernas de encenação teatral surgidas no final do século XIX e que ganharam proeminência ao longo do século XX, contrapõe-se ao ante-

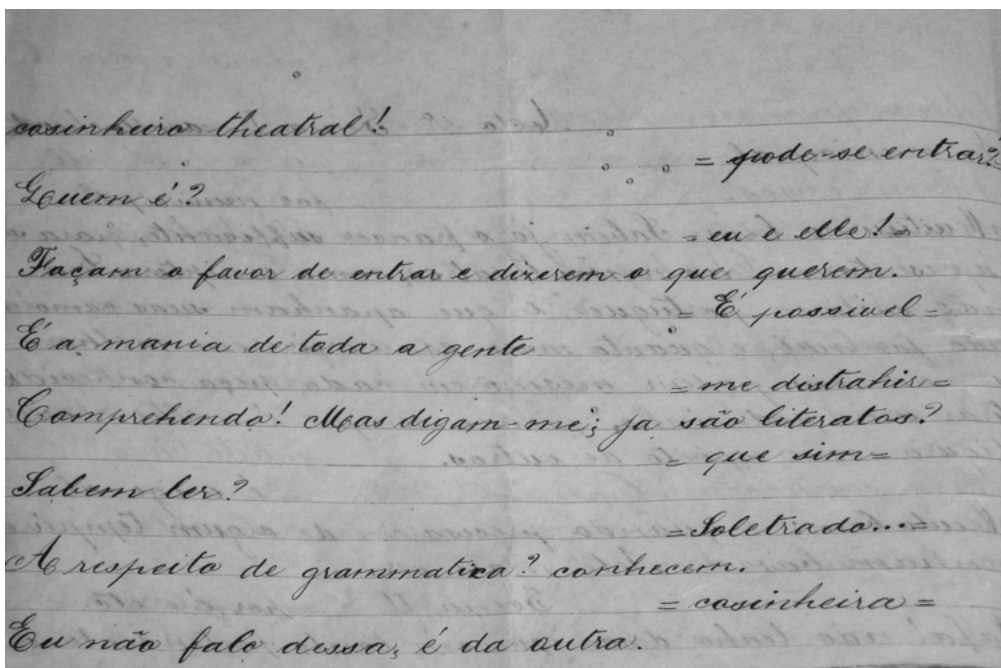
1. Os textos antigos tiveram sua ortografia atualizada.

2. O *ponto* era o profissional encarregado de, de dentro de um buraco na boca de cena, acompanhar o texto da peça e “soprar” aos atores caso necessário. Podia, também, executar ruídos e coordenar operações técnicas, como mudanças de luz, movimentos de cortina e descidas de telões. Atualmente, em alguns casos específicos, esse antigo ponto foi substituído pelo ponto eletrônico, um pequeno fone no ouvido do ator, que pode receber assim falas ou orientações gerais.

rior e confere objetivos mais ambiciosos ao trabalho do ator. Buscando reformar as práticas de leitura de um texto teatral, o *trabalho de mesa* deveria ser, então, etapa fundamental para a montagem de um espetáculo, constituído por pesquisa longa e aprofundada, experimentação e análise cuidadosa da peça e das personagens, para além do conhecimento do enredo e da distribuição individual das falas.

Embora ambos os modelos exijam o conhecimento e a mobilização de elementos e códigos próprios ao texto teatral — estruturação em diálogos, divisão em atos e cenas, rubricas —, se torna nítido que por trás desse ato de leitura aparentemente comum há diferentes objetivos e modos de ler, que, afinal, compõem parte do conjunto de ações de determinadas culturas teatrais. A mais evidente manifestação dessa diferença pode ser encontrada, em alguns casos, na própria configuração material do texto lido.

Enquanto, no segundo caso, seriam primordiais o acesso e a consequente compreensão da dramaturgia na íntegra por cada integrante do elenco; no primeiro, não raro, os textos distribuídos correspondiam apenas às falas da personagem representada por cada ator. Denominados *parte* ou *papel*, tais fragmentos, segundo o ensaiador Otávio Rangel (1948, p. 58), eram “o extrato da peça, manuscrito ou datilografado, em que, abaixo da Deixa, está escrito o que a personagem tem que dizer, sentir ou fazer”. De modo complementar, a “deixa” era o “final da frase do ator que acabou de falar, escrito no papel do que fala a seguir”.



Papel do Cozinheiro da peça de teatro de revista *Tim tim por tim tim* (1889), de António de Sousa Bastos, pertencente ao Club Dramático União Popular, s.d. Fonte: Acervo do Clube Teatral Artur Azevedo, Centro de Referência de Pesquisa Documental da Universidade Federal de São João del-Rei.

Daí Celestino Silva, no trecho já citado, afirmar que a leitura à volta da mesa chamava-se “prova de papéis” e servia para verificar se eles foram copiados corretamente, enquanto o texto completo era acompanhado apenas pelo ponto. Tratava-se, portanto, de um texto materialmente fragmentado que só encontrava sua completude na leitura coletiva ou na encenação. É sintomático que, até meados do século XX, tipografias, papelarias e oficinas gráficas que orbitavam o mundo teatral “extraíam papéis” para os profissionais do ramo, isto é, executavam sob encomenda cópias de partes do texto referentes apenas a determinado personagem. Configurando uma maneira antiga de se ler, o procedimento responde não apenas a uma economia material com reprodução

mais enxuta do escrito, mas representa, de acordo com Fabiana Fontana (2019, p. 282), aspectos do estatuto do texto como instrumento de trabalho e da relação do ator com a peça e com a “própria ideia de personagem e de espetáculo”.

Os dois métodos de trabalho, derivados da mesma imagem — uma leitura empreendida por um elenco à volta da mesa —, sugerem que esse ato possui variações próprias a culturas teatrais ou temporalidades distintas. Percebe-se que os modos de leitura de um texto podem se modificar, conformando práticas sociais circunstanciais, que não são universais nem imutáveis. Além disso, como será visto aqui, a leitura de um texto dramático não é apenas um dos componentes de determinados fazeres teatrais, mas pode ser uma prática autossuficiente, que permeia outros espaços e grupos sociais, atendendo a diferentes objetivos. Nesse sentido, deslocamos ideias pré-concebidas que consideram a dramaturgia um texto cujo sentido apenas será completado em cena, concepção solidificada pelas correntes de modernização do espetáculo no século XX e pelo surgimento, no mesmo período, dos estudos teatrais como campo interdisciplinar.

Ainda que a maioria dos textos teatrais escritos tenha como objetivo fundamental sua representação, apontamentos históricos sobre práticas de leitura podem evidenciar outro panorama e evocar outras imagens. A pergunta fundamental aqui é: *como e para que se leu teatro?* Trata-se, sem dúvidas, de uma atividade de difícil apreensão, que deixa poucos rastros e impõe certos desafios metodológicos para o pesquisador. Para nos aproximarmos de algumas dessas experiências de leitura, lançaremos luz sobre os modos de acesso aos textos. Isto demanda tomarmos este objeto — o texto —, por tanto tempo privilegiado como fonte dos estudos teatrais, a partir de uma outra lógica: a de sua materialidade.

Nosso interesse não recai, assim, sobre os elementos da constituição dramática (enredo, temas, estrutura, linguagem, etc.), mas sim sobre as formas materiais em que uma peça é apresentada ao leitor. Afinal, um

texto não existe fora de seu suporte; sua forma física interfere em sua circulação e recepção e na consequente construção de sentidos, conforme preconizado pelos estudiosos do livro Donald F. McKenzie (2018) e Roger Chartier (2011). Tampouco trataremos das relações do texto com a cena, mas de uma variedade de modalidades de leitura que, em alguns casos, antecedem a cena, como no caso do *trabalho de mesa*, mas que, em outros, podem caminhar por inúmeras direções.

A transmissão dos cânones

O processo de transmissão dos textos teatrais da Grécia Antiga pode ser emblemático como ponto de partida para uma primeira observação de distintas práticas de leitura. Sabe-se que as peças mais conhecidas eram inscritas em rolos de papiro e circulavam já no período de apogeu do teatro, no século V a.C., inicialmente como objeto para memorização por parte dos atores, deixando para trás métodos puramente orais. Embora não haja muitos registros sobre os meios de aprendizado das falas, é conhecido um roteiro, ainda que de data posterior (entre os séculos I a.C. e I d.C.), contendo apenas as falas de uma personagem (Hanink, 2017), isto é, em linguagem moderna, uma *parte*. Os próprios dramaturgos também cumpriam papel fundamental como guardiões e difusores de suas obras — Eurípidés, por exemplo, era famoso por sua grande biblioteca e arquivo.

Os textos, neste momento, não possuíam rubricas com indicações cênicas, a personagem que fala não era bem assinalada, os versos eram graficamente corridos, como prosa, e não havia regras ou códigos específicos para o gênero. Uma vez que eram escritos originalmente para serem encenados, sua reprodução visava o uso em repetidas montagens em diferentes locais. A liberdade dos atores, adaptações ou erros de memorização acarretavam, por conseguinte, alterações nas cópias dos textos, o que fez com que circulassem simultaneamente inúmeras variantes de uma mesma peça nos séculos V e IV a.C. Além disso, em 403 a.C., Atenas substituiu oficialmente seu alfabeto do ático para o jônico, multipli-

cando ainda mais as variações quando os manuscritos eram recopiados e adequados ao novo alfabeto.

No século IV a.C., por volta do ano 330, quando estudos sobre teatro começaram a ser efetivamente feitos em Atenas, o político Licurgo estabeleceu a necessidade da criação de cópias oficiais das peças dos três autores trágicos mais encenados — Ésquilo, Sófocles e Eurípidés —, para serem depositadas nos arquivos. Ele pretendia, assim, impedir a continuidade das modificações livres e abusivas dos textos a partir da fixação de supostas versões fiéis. Os atores que almejassem encenar uma dessas peças deveriam, ao menos idealmente, aprender as suas palavras exatas de acordo com a leitura dessa versão oficial empreendida por um funcionário público capacitado.

Uma nova etapa na transmissão dos textos teatrais gregos pode ser situada na mudança do polo cultural do mundo grego de Atenas para Alexandria, hoje no Egito (Jackson, 1980). Com a criação de sua célebre biblioteca, no século III a.C., tais obras foram estudadas detidamente. Para tanto, foram solicitadas as cópias oficiais atenienses de Licurgo (e, conta-se, jamais foram devolvidas), para serem recopiadas em papiro, disponibilizadas e distribuídas em maior escala. Ao mesmo tempo, ali foram estabelecidas edições por estudiosos, que organizaram os textos em estrofes, inserindo pontuação e excluindo o que acreditavam ser acréscimos indevidos. Foram incluídos ainda introduções, críticas e comentários sobre a qualidade literária. Criava-se, desde então, o cânone trágico que perduraria. Vale ressaltar, contudo, que, embora a biblioteca de Alexandria possuísse mais peças do que conhecemos hoje, uma parte considerável já havia sido perdida.

De todo modo, as edições de Alexandria formariam a base para inúmeras cópias manuscritas posteriores, que em alguns séculos passariam a ser feitas não em rolos, mas no formato códice, muitas vezes em pergaminho, um suporte originado de pele animal. Difundido entre os séculos III e IV d.C., o códice é caracterizado por um conjunto de páginas reunidas em cadernos, ou seja, o modelo ainda mais utilizado para

um livro. Evidentemente, nessa transição de suportes, foi feito um trabalho de seleção e foram recopiados os textos que mais interessavam aos sujeitos de então, havendo novamente consideráveis perdas. Ao mesmo tempo, obras que permaneceram apenas nos rolos de papiro acabaram caindo no esquecimento, uma vez que seu suporte cairia em desuso.

O objetivo aqui não é darmos sequência a esta intrincada história, que permitiu que textos teatrais tornados célebres chegassem até nós após 25 séculos e que poderia dizer respeito ainda aos mosteiros medievais, a traduções, à invenção da prensa ou ao empenho dos renascentistas. A observação dos primórdios do interesse pelo registro de peças e por sua transmissão, um processo marcado simultaneamente por escolhas e acasos, é suficiente para primeiras suposições em torno de diferentes experiências de leitura. As formas variadas sobre as quais se apresenta o texto apontam para uma correlação entre forma e função, isto é, determinados suportes e sua disponibilização são indícios de certos propósitos de utilização.

Sendo assim, voltemos à pergunta: *como e para que se lia teatro* nas circunstâncias apresentadas? Em primeiro lugar, mesmo que não saibamos detalhes, os atores liam em rolos de papiro, fosse o texto na íntegra ou os fragmentos de seu personagem, visando a memorização para o objetivo primeiro da encenação. Tratava-se, provavelmente, de uma leitura pragmática e intensiva, ou seja, realizada repetidas vezes para que fosse eficaz em sua finalidade. Em segundo lugar, as bibliotecas privadas de dramaturgos, como a de Eurípides, já mencionada, serviam possivelmente como repositório para leituras que assegurassem o aprendizado, a transmissão e a memória de determinado *corpus* de peças. Por sua vez, o estabelecimento de cópias com versões oficiais e seu arquivamento em instituições públicas previam leituras cuja finalidade principal era coibir variações na cena, almejando a cristalização dos textos e servindo como dispositivo de controle. Já o texto de Alexandria, transformado em objeto de estudo, reorganizado e difundido em edições com paratextos — ou seja, informações críticas adicionais — teve como consequência, de

um lado, sua leitura por um público mais amplo e, de outro, o começo da consolidação do cânone teatral ocidental, encabeçado pelos mais célebres dramaturgos antigos.

Em todos esses casos, embora o suporte fosse o mesmo (o rolo de papiro), o texto em si passa por alterações: cópias variáveis submetidas à memória e a adaptações, com uma relação muito direta com a cena; cópias que buscaram determinar uma versão oficial, excluindo do texto supostos desvios; e cópias que tanto reorganizaram a disposição gráfica do texto quanto inseriram análises e comentários, orientando possíveis leituras e interpretações. Além disso, os meios e locais de disponibilização e circulação do texto podem sugerir diferentes objetivos de leitura, a exemplo da posse privada por atores ou dramaturgos, do arquivamento em instituições públicas que pretendiam assegurar leituras ideais e do acesso mais amplo em uma grande biblioteca devotada à pesquisa e a ser um centro de produção de conhecimento.

Já a mencionada proliferação de cópias manuscritas alguns séculos depois foi marcada, efetivamente, por uma mudança de suporte dos textos, que passariam a ser registrados em códices. Deixavam-se para trás as dificuldades práticas do rolo, que exigia idas e voltas complexas em um texto constantemente enrolado e desenrolado, e permitia-se então encontrar mais facilmente passagens desejadas a partir do folhear de cadernos agrupados. Essa transição material (que obviamente não se restringiu a textos teatrais) alterou, certamente, as experiências de leitura, a começar pela própria forma de mobilização do corpo e pela fruição textual.

Esta breve exposição da transmissão de peças clássicas do mundo antigo ocidental e de suas modalidades de leitura exige certo grau de imaginação — fundamental para a apreensão de práticas sobre as quais há poucos registros. Evidenciam-se textos instáveis, copiados, recopiados, memorizados, adaptados, transliterados para outro alfabeto, arranjados em estrofes, reorganizados com pontuação, analisados e comentados — procedimentos baseados em diferentes leituras. Tal instabilidade se opõe à ideia rígida que se tem dos cânones e permite a observação de

sua construção histórica. Os veículos materiais da transmissão textual são, assim, elemento fundamental de suas dinâmicas de apropriação e utilização, e a história das práticas de leitura não pode ser desvinculada das formas de perpetuação material das obras.

O nascimento da forma dramática

A pesquisadora estadunidense Julie Stone Peters aponta que “antes do final do século XV, os textos de peças eram difíceis de encontrar. Funcionários municipais em busca de um roteiro para um grande espetáculo tiveram que arranjar uma cópia a ser feita (um emissário teve que seguir todo o caminho de Abbeville a Paris em 1452 para obter uma cópia da Paixão de Arnoul Gréban do próprio Gréban)”³ (Peters, 2000, p. 15), uma busca de aproximadamente 200 quilômetros. Outra opção seria encomendar a um “poeta” a escrita de uma peça com os mesmos propósitos. Certamente, nem todas as performances nesse tempo eram baseadas em textos dramáticos e, como afirma a autora, aquelas feitas por artistas ambulantes poderiam ser derivadas de histórias orais, anedotas, canções ou livros variados.

Os textos escritos especificamente para o teatro eram raros e de difícil acesso, conforme ilustrado pelo exemplo do emissário de Abbeville. Muitos manuscritos não eram destinados à ampla circulação, mas serviam como registros guardados para utilização em uma próxima apresentação. Além disso, com frequência esses textos não continham falas de personagens — a forma que caracteriza primordialmente o gênero dramático —, pois eram estruturados apenas como guias para orientar a performance. Isto significa que não objetivavam a leitura do público em geral, e nem mesmo dos atores, mas somente daquele encarregado de coordenar a representação.

Com a criação da prensa de tipos móveis na Europa por Gutenberg, por volta de 1450, há um aumento significativo do volume de

3. Os textos em língua estrangeira citados foram traduzidos por nós.

textos dramáticos, de sua reprodução e circulação, acompanhando, também, o crescimento da atividade teatral. Sua impressão passaria a responder a inúmeros objetivos, sugerindo diversas formas de leituras e públicos potenciais. Novamente segundo Julie Stone Peters (2000, p. 16), tais livros poderiam servir como forma de documentar um evento, como testemunho da generosidade do nobre patrono da apresentação ou da trupe, como instrução para outros atores, como recordação de apresentações passadas para um espectador, ou simplesmente como deleite de leitores e ouvintes. Não eram raras, nas edições mais bem cuidadas, ilustrações justapostas às cenas, o que atraía leitores, aguçava a imaginação e permitia a fruição de iletrados. Ao mesmo tempo, se formatos grandes para os volumes dignificavam a obra, em algumas décadas, os impressores irão apostar também em tamanhos menores e, portanto, mais fáceis de transportar, vislumbrando uma maior variedade de público.

Mesmo assim, nos primeiros tempos da prensa moderna, não havia grande sistematização formal dos textos, sendo que uma peça teatral poderia ser inscrita na página como simples poema, como diálogos sem grandes informações ou transcrição do espetáculo por meio de uma escrita narrativa. Havia, em alguns casos, falas de diferentes personagens em sequência na mesma linha, indicações cênicas nas margens, áreas para inserção de comentários à mão, alternância entre diálogo e descrição narrativa, linhas de partitura musical em branco para serem preenchidas com notas de canções, pouco espaço em branco dividindo atos ou mesmo separando diferentes peças em um mesmo volume. São características que denotam, de um lado, que tais edições podiam se prestar a exercícios intelectuais e escolares, tributários de uma tradição erudita que acrescentava comentários ao longo do texto; e, de outro, que elas ainda mantinham elementos próprios da cultura manuscrita, mais vinculada ao preparo da representação (Lochert, 2010).

A coexistência de várias formas de se colocar o teatro sobre a página desnaturaliza o próprio gênero dramático como o conhecemos, atestando que essa transposição não era, até então, óbvia. A configuração gráfica do texto dramático começou a se estabilizar como um conjunto de códigos mais padronizado a partir do século XVII, na Europa, quando editores e autores encontraram o que consideravam a melhor maneira de acomodar e traduzir o efêmero do espetáculo no papel, tanto em termos de registro de uma cena passada quanto de orientação para cenas futuras. A nova forma, hoje hegemônica, irá pretender o que Ève-Marie Rollinat-Levasseur (2010) chamou de “decupagem cênica sequencial”, ou seja, uma organização que se dá por meio de lista de personagens, avisos de entradas e saídas, divisão em cenas e indicação precisa de quem fala. Além disso, rubricas com indicações cênicas passaram a ser utilizadas em parênteses e/ou itálico no corpo do texto, com a assimilação da importância desse recurso, muitas vezes negligenciado anteriormente ou até mesmo suprimido pelos impressores, que não compreendiam sua necessidade e o viam como interrupção do diálogo (Rollinat-Levasseur, 2010, p. 25).

O que se passa a ter, progressivamente, é uma definição estrita do formato do texto dramático, que entende que o teatro é tanto um gênero literário quanto espetacular, algo que nem mesmo os sábios de Alexandria haviam concebido. Não é acaso que esse processo coincida com o crescimento da popularidade do teatro na Europa e sua maior profissionalização e institucionalização. Se, no começo da época moderna, a edição de peças nem sempre era interessante para os autores, dados os riscos de cópias piratas; na segunda metade do século XVII, publicar se tornaria um hábito, o caminho esperado após a produção do espetáculo. O autor se torna, então, o sujeito principal dessa tradição teatral, exercendo maior controle sobre seus escritos e se consagrando por meio deles.

O livro de teatro conquista maior autonomia em relação à cena e a outros gêneros literários, podendo ser encarado como criação poética

autossuficiente que permite ao leitor criar novos “espetáculos” em sua mente. Sem dúvidas, uma maior padronização de seus códigos gerou um formato mais legível e favoreceu a disseminação de hábitos de leitura. Ao mesmo tempo em que se facilitava a difusão do texto para um maior número de apresentações, podia-se perpetuar uma relação do espectador-leitor com o espetáculo, ou ainda induzir o leitor comum a imaginar cenas durante a leitura de modo mais direcionado. E, certamente, o público leitor comum é potencialmente muito maior do que aquele que se propõe a encenar o texto.

Isso significa que as estruturas mobilizadas — como lista de personagens, rubricas, divisões, entradas e saídas —, geralmente associadas à orientação da cena, passam a organizar também a leitura, com a visualização ordenada da ação, das personagens e de suas interações. Como veremos a seguir por meio de alguns exemplos, há possibilidades variadas no conjunto dos modos de ler uma peça de teatro, vislumbradas nos usos históricos seja de manuscritos, datiloscritos ou impressos.

Leituras e leitores

Em meados do século XVI, surgiu na Itália uma forma teatral cômica feita por artistas profissionais, posteriormente nomeada *Commedia dell'Arte*. Propagando-se pela Europa até o século XVIII, ela se valia de máscaras para construção de personagens característicos e do improviso para impulsionamento dos jogos de cena. Havia, contudo, um roteiro básico, espécie de esquema dramatúrgico sem diálogos que servia de guia para as ações, intitulado *canovaccio*. Escrito em geral por um dirigente da companhia, conta-se que esse roteiro poderia ser fixado nos bastidores da cena para consulta pelos artistas durante a representação.

Há raros casos de publicação, como os *canovacci* do ator Flaminio Scala, os primeiros dos quais se têm registro, impressos na Itália em 1611. Cada um contém o argumento central da história, lista de personagens e objetos necessários, situando geograficamente a ação, para, em seguida, enumerar as situações e descrever sumariamente o que cada

personagem deve fazer e falar. O autor revela previamente que nunca pensou em expor seus escritos a não ser por meio da representação, mas acabou por atender “as exortações dos amigos e os pedidos de pessoas curiosas”, conjecturando que poderia satisfazer “os apetites e os gostos de muitos intelectos, que deste tipo de coisa, quer para recreação, quer por profissão, se deleitam” (Scala, 2003, p. 55). Scala deixa assim registrado que já vislumbrava, desde então, diversas modalidades de leitura e de leitores. Embora a impressão permita esse maior alcance, o *canovaccio* manuscrito pressupõe modalidade de leitura específica e utilitária, uma vez que direcionada para estruturação da peça por parte dos artistas, e seu objetivo original se encerra aí.

Ao mesmo tempo em que há nisso o caso emblemático de uma cena que não se vale de um texto teatral em seu formato mais conhecido, há também textos dramáticos utilizados de outras maneiras. O historiador Stephen Greenblat narra a existência, na Inglaterra, de “um tipo de teatro, na época da rainha Elizabeth I e do rei Jaime [fim do século XVI e início do XVII], que não era exibido ao público. Conhecidas pelo nome de *closet dramas*, ou peças de gabinete, essas peças nunca seriam encenadas (...). Eram escritas para a leitura silenciosa, na privacidade de pequenas salas, de preferência sem janelas” (Greenblat, 2011, p. 9). Trata-se de uma leitura privada, ligada a hábitos de elite, cuja natureza induz à maior liberdade, tanto do leitor quanto do autor. Enquanto os palcos tradicionalmente eram alvos de vigilância e censura, por sua natureza pública, leituras secretas e subversivas poderiam ser imprevisíveis e úteis em momentos de maior repressão política, sem a exposição de seus agentes. Não por acaso, o modelo atraía autores às margens dos circuitos profissionais, como mulheres, já que suas experimentações não passavam, ou não podiam passar, pelo crivo de autoridades, companhias, empresários ou de uma plateia. Marta Straznicky (2004), especialista no tema, assinala que essa cultura de leitura impulsionava uma tradição dramática alternativa, mais ousada intelectual e politicamente.

Evidentemente, qualquer texto teatral, impresso ou manuscrito, pode se prestar à leitura privada, mesmo que não tenha sido pensado para tal finalidade. Segundo Patrice Pavis (2011), contudo, no século XIX se multiplicam peças originalmente compostas para serem lidas, e não encenadas. Chamados de “teatro numa poltrona” (do francês, *théâtre dans un fauteuil*), ou “teatro para ler”, seus textos teriam essa vocação por trazerem características que os sujeitos daquele tempo consideravam empecilhos para a encenação — como tamanho excessivamente longo, variedade e grandiosidade de cenários, muitas personagens ou densidade filosófica. O foco da leitura, portanto, estaria em suas qualidades literárias.

Uma leitura solitária não significa, necessariamente, que fosse silenciosa. A prática da leitura em voz alta, de diversos gêneros, ainda que hoje mais rara, era extremamente difundida em outros tempos. Além disso, leituras desse tipo poderiam se dar também coletivamente. No âmbito do teatro profissional, essa atividade é um ritual compartilhado de apreciação, vocalização e escuta repetida, que mobiliza o corpo e impulsiona reações coletivas imediatas, visando o estudo da cena e a memorização.

Entretanto, ao contrário do que se pode imaginar, a leitura compartilhada de textos teatrais não se restringia às dinâmicas do campo do teatro, permeando outros extratos da sociedade. Tendo a potencialidade de aproximar o discurso escrito do falado, essa cultura em que se lê para os outros ou com os outros, seja na intimidade do lar ou no convívio social, era fundamental para alargar o número de leitores indiretos, em meio às massas de analfabetos ou mal alfabetizados. Ao se ler não apenas com os olhos, torna-se mais nítido que “a relação com o escrito efetua-se com técnicas, gestos e maneiras de ser. A leitura não é apenas uma operação intelectual abstrata: ela é uso do corpo, inscrição dentro de um espaço, relação consigo mesma ou com os outros” (Cavallo; Chartier, 1998, p. 8).

Nesse sentido, era comum, por exemplo, até pelo menos a metade do século XX, a leitura coletiva de textos teatrais no fenômeno do teatro feito em residências, nas atividades familiares recitativas dos salões e nos serões dramáticos em grêmios, clubes, escolas, associações e igrejas. Enquanto forma de sociabilidade, essas práticas viam o teatro fundamentalmente como lazer, atrelado a um universo poético e ficcional.

Com a ampliação da alfabetização nas cidades europeias no século XIX, conjugada ao crescimento exponencial da atividade teatral e à produção industrial em massa de impressos, expandiram-se as possibilidades para que o teatro fosse procurado, vendido e lido enquanto mais uma dentre outras formas de ficção barata circulantes, isto é, como entretenimento para se deixar perder. Potencialmente, quem lia uma novela ou um romance poderia ler também um texto de teatro, desde que oferecesse histórias interessantes, podendo ter ainda o atrativo de um tamanho reduzido. Jornadas de trabalho relativamente mais curtas para os trabalhadores, conquistadas no fim do século XIX em países da Europa ocidental (Lyons, p. 166), asseguravam algum tempo para a leitura nas ocasiões livres. Os locais de venda também se multiplicavam em simbiose com o mundo teatral — além de livrarias, quiosques e vendedores ambulantes, as portas e os interiores dos teatros. Tanto os modelos de edições teatrais quanto as próprias peças editadas se expandiam para mercados consumidores de outros continentes, principalmente para as colônias ou ex-colônias europeias.

O ritmo da vida moderna motivou a escrita, impressão e leitura de peças mais curtas e ágeis. As fórmulas editoriais, muitas vezes, acompanharam e propiciaram essa dinâmica de consumo, oferecendo volumes econômicos, com papel de baixa qualidade e rápida tiragem, visando diminuir os custos para atingir o maior leitorado possível. Os textos teatrais também alcançaram os jornais e revistas, que inseriam monólogos, cenas de página única, peças curtas na íntegra ou mais longas divididas ao longo de fascículos, muitas vezes em composição mais arejada e dinâmica, com ilustrações ou fotografias combinadas com o texto, geral-

mente diagramado em duas colunas. No caso brasileiro, alguns desses periódicos cumpriram papel fundamental na difusão de repertórios teatrais estrangeiros entre o final do século XIX e ao menos os anos 1930. Muitas vezes, os textos nesses suportes, usualmente melodramáticos, românticos, policialescos, ou leves e bem-humorados, eram pensados mais para serem lidos do que encenados, comentando, como uma crônica, assuntos do momento. Com sua produção acelerada, constante e barata, os periódicos podiam atingir um público amplo em busca de formas de lazer urbano.

A leitura “despretensiosa” de uma peça, assim, se liga a seu potencial para entreter nas horas vagas, atijando a imaginação. Quais imagens o leitor seria capaz de compor em sua cabeça à medida que avança na leitura? Dependendo de seu quadro de referências, essas imagens podem se assemelhar ao universo ficcional retratado como se realmente estivesse ocorrendo, ou como o desenrolar de um filme, ou como a projeção de uma encenação sobre os palcos — ou, evidentemente, como uma mistura de tudo isso, de maneira fragmentada e sintetizada. A leitura não cria conjunturas completas; ela deixa, sim, brechas e elementos indefinidos na mente. É possível imaginar tanto Hamlet quanto um ator interpretando Hamlet, o que são coisas diferentes, mas que podem se fundir ou se alternar.

As eventuais capas, ilustrações, fotografias ou prefácios também podem ter efeito no preenchimento de lacunas para visualização imaginária da obra. O leitor é, contudo, atuante na produção de sentidos e constrói outras imagens que não são coerentes nem homogêneas, mas movediças, vagas, voláteis e até confusas. Há sempre um jogo entre os direcionamentos do autor e do editor presentes no escrito e a singularidade do leitor. Certamente, essa operação também ocorre na leitura de outros gêneros ficcionais, apesar de haver certo consenso de que em um gênero mais econômico, como o dramático, as lacunas são maiores do que, por exemplo, no romance, onde podem abundar descrições. Mas, se por um lado há essa natureza lacunar no âmbito descritivo, por ou-

tro, a leitura de peças traz singularidades que vão em direção contrária: ela permite saber antecipadamente elementos que não são revelados de imediato em uma representação ou em um romance, a exemplo das personagens, de suas relações e características porventura constantes na lista de personagens, ou de motivações secretas indicadas nas rubricas. São dispositivos provenientes da vocação utilitária desses textos em relação à cena e que configuram determinado modo de leitura.

À leitura de um texto teatral no contexto de lazer podemos somar outras experiências, mesmo que elas possam se cruzar. Objetivos mais definidos mobilizam operações de leitura específicas. É assim que o teatro clássico do mundo antigo pode ser lido hoje como ato de compreensão intelectual por estudiosos nas universidades, submetido a análises cuidadosas que discutam, por exemplo, sua influência duradoura na cultura ocidental; enquanto, de modo similar, os cânones das literaturas nacionais são parte de programas escolares — como Shakespeare em países de língua inglesa, ou Molière, Racine e Corneille na França —, pretendendo forjar uma consciência sobre o panteão nacional, construir identidades coletivas e embasar o estudo dos idiomas. No Brasil, a dramaturgia não ocupa o mesmo lugar de prestígio nas escolas, embora devam ser registradas algumas iniciativas: textos teatrais já foram incluídos em listas de vestibulares como leitura obrigatória; a peça *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, já foi adotada no Programa Nacional Salas de Leitura/ Bibliotecas Escolares do MEC, e *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, no Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD), objetivando a formação de leitores por meio da distribuição gratuita dos livros a escolas, alunos e professores da educação pública.

De modo distinto, a leitura do texto por um censor irá configurar outra experiência. Uma peça enviada à censura prévia, em conjunturas em que a lei o exige, é lida por sujeitos encarregados de identificar o que pode ou não ser levado aos palcos. Deixando marcas no escrito, eles examinam, cortam trechos e palavras, liberam ou interditam a

obra em parte ou na íntegra, de acordo com parâmetros morais e políticos investidos, obviamente, também de um olhar pessoal mais ou menos rígido. A leitura do censor afeta diretamente não apenas os palcos, mas o que está sendo escrito pelos dramaturgos naquele contexto, uma vez que sua produção irá se constituir já condicionada a esse crivo, e pode tanto se acomodar aos códigos aceitos quanto criar estratégias de enfrentamento.

Se chamamos a atenção para os exemplos de leitura nos contextos de lazer, ensino/aprendizado e censura, não podemos deixar de mencionar a relação da leitura com o mundo da produção do evento teatral. A leitura pode servir aqui, basicamente, para formação de repertório ou como ponto de partida para encenações. Como descrito no começo deste capítulo, uma companhia pode ler coletivamente para estudo ou escolha da peça a ser montada. Mas esse contexto pressupõe diversas ramificações, derivadas sobretudo das funções do leitor nessa engrenagem produtiva. Assim, o dramaturgo lê para escrever, ou seja, faz da leitura uma escola para compreender modos de escrita, formar suas referências, se aproximar ou distanciar de outros autores, se informar sobre dramaturgias distantes no tempo ou no espaço, se atualizar em relação ao mercado. De modo semelhante, um cenógrafo pode ler para vislumbrar possibilidades de espacialidade cênica; enquanto um diretor pode ler para embasar a orquestração de um espetáculo. Em todos esses casos, as possíveis interferências deixadas no impresso, manuscrito ou datiloscrito utilizado em montagens — como anotações, desenhos, diagramas, listas e cortes — são vestígios que indicam a especificidade dessas leituras e podem ser documentos preciosos para o pesquisador que busca se aproximar dessas práticas.

- LOCUTOR - Nest: pega, parece que as críticas foram mais elogiosas para a senhora. Brigaram porisso? *homem*
- ELE - Não existe esta disputa em nossas vidas. Um êxito de minha mulher é como se fosse um êxito meu.
- LOCUTOR - Então admite que sua esposa é melhor atriz que o senhor? *mulher*
- ELE - Ela responde. Meu marido é muito melhor do que eu.
- ELE - Não, minha querida, você é que é melhor.
- ELE - Não é porque estamos na televisão. Mas é você.
- ELE - Você... *homem* **E o nosso governo? O país saiu do caos? PROPAGANDA** *homem*
- LOCUTOR - Espetacular. Agora uma pergunta que está na boca do povo. Na tele-novela "Desespero", sua Dona Quitéria foi inesquecível. Um papel humano, vibrante, verdadeiro. *mulher* O público chegou a confundir a atriz com a personagem. A senhora se identifica com a Dona Quitéria?
- ELE - É um pouco difícil... Dona Quitéria levou o marido ao suicídio, envenenou a mãe e se casou com o filho...
- LOCUTOR - Bem, se não há identificação, quais os papéis que vocês escolheram para a próxima representação? *homem*
- ELE - Não temos certeza ainda. O teatro passa por uma grande crise. E peças com muitos personagens custam caro. Talvez...
- ELE - Diga, querido.
- ELE - Bem, ainda não é certo. Talvez seja um texto brasileiro.
- LOCUTOR - E a peça de quem é? *mulher*
- ELE - De um autor novo.
- LOCUTOR - Extraordinário. É um exemplo, um exemplo que devia ser seguido. É um ato verdadeiramente patriótico. tem o coração de lançar um autor inédito. Isto sim é que é contribuir para o desenvolvimento de nossa cultura. É quem é este autor? *inédito*
- ELE - EU... (TIEDO)
- LOCUTOR - (DESCONFIADO) Inédito bem, muito bem. Vindo de uma pessoa tão experiente tenho certeza que será um sucesso. Qual é o assunto? Drama ou comédia?

Texto mimeografado e anotado da peça *Isso devia ser proibido* (1967), de Bráulio Pedrosa e Walmor Chagas, s.d.

Fonte: Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/Ibram/Ministério da Cultura.

O teatro no livro

O livro de teatro possui uma presença extremamente difusa e desigual nas sociedades. Pode ser extremamente complexo estabelecer uma geografia de sua leitura, com variações de acordo com a época ou local. Como sabido, até mesmo por nossas práticas, a simples posse de um livro não significa a sua leitura, ao mesmo tempo em que podemos ler textos que não possuímos. No entanto, para levantar respostas à pergunta *como e para que se leu teatro?*, é possível ainda se indagar acerca das motivações para a publicação de uma peça, ou seja, por que autores e editores lançam tais livros? Há, nesse sentido, sempre usos previstos para esse objeto.

É bem verdade que, desde os tempos do começo da impressão, a leitura de textos teatrais como lazer era promovida pelos agentes do livro, que não estabeleciam uma relação necessária entre a obra e a cena profissional, buscando atingir o maior público consumidor possível. Atesta essa inclinação o chamado *Primeiro Fólho* (*First Folio*) — a primeira coletânea das peças de William Shakespeare, publicado em 1623, sete anos após a morte do autor. Nele, um dos textos de apresentação é endereçado “À grande variedade de leitores, do mais capaz, àquele que só sabe soletrar” (“*To The Great Variety of Readers, From the most able, to him that can but spell*”) (Shakespeare, 1623, n.p.). Pode-se dizer que, na maior parte de sua história, a edição teatral, como aposta dos editores, foi uma atividade comercial — orientada, portanto, pelo lucro. Não por acaso, a mesma apresentação do *Primeiro Fólho* acrescenta que os leitores poderão ler e criticar as peças, mas que, antes, é preciso comprar.

Há, porém, exceções que fogem ao imperativo do lucro, mesmo que este possa continuar em vista. Em primeiro lugar, é uma constante histórica a produção de edições viabilizadas e financiadas pelos próprios autores, ou seja, iniciativas particulares que escapam aos projetos e investimentos das editoras. Certamente, é um modo de produção que pode ter ressonância e tiragens mais circunscritas, alcançando um menor público leitor. Tais publicações podem ter por objetivo primordial a projeção da

imagem do autor, para que ele se torne conhecido, lido, encenado e conquistado, talvez, reconhecimento profissional e prestígio social.

Escapando também aos princípios comerciais, o financiamento estatal para publicação pode ser subjacente a projetos nacionais mais amplos que, em direções variadas, apostam na leitura de teatro como maneira de educar a população e oferecer cultura à sociedade. Neste caso, podem ser difundidas e lidas obras que não viriam à luz se dependessem da iniciativa privada, seja por seu alto custo ou por não serem de interesse óbvio do mercado, mas que podem denotar valor histórico, social e nacional. Podemos, nesse sentido, mencionar o caso exemplar da Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, editada pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) entre as décadas de 1970 e 1990. São diversos volumes contendo peças de autores representativos do século XIX (como Gonçalves Dias, José de Alencar, Machado de Assis, França Júnior e Arthur Azevedo), algumas então raras, desaparecidas ou inéditas em livro.

Uma edição teatral também pode servir de meio para exercer pressão contra a censura dos palcos. Orientando-se por concepção segundo a qual a leitura oferece menos perigos do que a cena, muitas sociedades censuravam montagens, mas não a publicação do texto. Além disso, impressos podem ser mais incontrolláveis do que o fenômeno dos palcos. O livro era, nesses contextos, utilizado como estratégia para levantar polémicas e aquecer o debate público em torno da liberdade de expressão, casos, por exemplo, de *Álbum de Família* (1946), de Nelson Rodrigues, e *Navalha na Carne* (1968), de Plínio Marcos. São procedimentos que provocam determinados tipos de leitura, orientados pela sensação da subversão de uma ordem e pela consciência de que a obra não subiu à cena. Em determinado sentido, o leitor é chamado aqui, mesmo que em seu íntimo, a opinar sobre a validade da censura.

Houve também época em que os livros não eram voltados para auferir lucros com a venda em si, mas objetivavam a difusão dos textos para uso em montagens em outras localidades, o que poderia gerar lucros de direitos autorais por representação. Nesses casos, as fórmulas editoriais

evidenciam que a utilidade para a cena é preponderante: indicação do número de personagens masculinos e femininos; formato pequeno e maleável para ensaios; custos de produção diminuídos.

É possível também que uma edição seja voltada para prolongar a experiência de quem assistiu a um espetáculo e irá ler a partir de uma referência prévia, atribuindo àquele objeto um poder de evocação. Não são raros, dessa maneira, livros com o texto da peça vendidos ao final de uma apresentação, uma prática explorada há séculos e que pretende alcançar o sucesso editorial no esteio do sucesso dos palcos.

De modo contrário, a edição pode permitir àqueles que não tiveram acesso ao espetáculo, mas dele ouviram falar, uma aproximação, uma partilha possível daquela experiência social e estética, distante no espaço ou no tempo. Essa prática é significativa para estudantes, que atualmente podem não apenas ler os textos, mas também se cercar de vídeos, entrevistas, depoimentos e críticas.

Os exemplos trazidos convidam a perceber que, se à primeira vista o texto de teatro é destinado à utilização no processo de criação cênica, sua edição também pode ser produzida com outros objetivos: formação intelectual; contato com a cultura clássica; difusão de linguagens e estéticas; projeção de artistas; instrumentalização pedagógica para crianças; formação profissional em teatro; incitação a transformações sociais e políticas; leitura solitária como entretenimento; perpetuação da relação do público com um espetáculo; educação cívica; atividade social coletiva. Os espaços de leitura desses objetos extrapolam, historicamente, o teatro institucional e se propagam por salões, clubes, escolas, sindicatos, associações, ambientes domésticos, igrejas e circos.

123

Pluralidade de usos como constituição de sentidos

Um livro de teatro não pode ser reduzido a um registro do espetáculo, uma vez que é um trabalho de criação, releitura e seleção que reflete a imagem que os autores e editores desejam passar à posteridade, ou a forma que desejam que a peça seja lida ou montada na sua atualidade.

Ele é uma das formas sobre as quais se inscreve um texto teatral, cujos processos históricos de transmissão e variação dos suportes materiais acarretam uma pluralidade de leituras, usos e significados. Nessas dinâmicas, obras se tornam canônicas, enquanto outras desaparecem. Leituras se modificam com o passar do tempo de acordo com o que se diz do autor e são influenciadas por montagens emblemáticas ou adaptações fílmicas e televisivas. Peças esquecidas, por vezes existentes apenas em manuscritos, são redescobertas e investidas de um interesse renovado e transformado, editadas com prefácios, estudos e notas explicativas.

Esses processos colocam em evidência não só as transformações do próprio teatro e de suas recepções, mas dispõem a experiência da leitura de um texto teatral como prática que pode ser autônoma e singular. Não se trata, como quiseram críticos do século XIX, de defender a superioridade da leitura sobre a encenação, ou o seu contrário, de afirmar que todo texto do gênero só se completa à luz dos palcos. Tais hierarquizações revelam menos das práticas sociais concretas, variantes por essência, e mais das disputas entre agentes do campo teatral, como o dramaturgo e o encenador. As apropriações do texto pelo leitor real são, assim, imprevisíveis e escapam às tentativas de controle, não havendo leituras mais ou menos legítimas. Elas conferem novos sentidos às peças, por vezes, sentidos bastante distantes de seus contextos de produção. Afinal, como definiu Jean Marie Goulemot (2011, p. 108), “ler é (...) constituir e não reconstituir um sentido”.

A multiplicidade das experiências históricas evidencia que não há uma única maneira de se ler e que debruçar-se sobre um texto teatral pode ter propósitos variados. Parece inegável, porém, que desde as últimas décadas do século XX essa prática encontra-se em espécie de crise contínua, com a concentração e especialização do público consumidor, motivadas, dentre outras razões, pelo declínio do teatro como expressiva fonte de entretenimento, pelo avanço de concepção segundo a qual a criação espetacular independe de texto prévio e pelo desenvolvimento de formas de registro em outras mídias. Para que um leitor contempo-

râneo pode ler teatro? Quais sentidos ele pode construir a partir dessa experiência? Como vencer as resistências em relação ao gênero para que ele conquiste espaço no universo literário? Como promover um alargamento de público, para além dos estudiosos nas universidades e daqueles envolvidos no fazer teatral? Seja enquanto prática, seja enquanto objeto de análise, a leitura de peças configura-se, assim, como campo aberto para investigação e disputa por legitimidade.

Referências

- CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. Introdução. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). *História da leitura no mundo ocidental*, 1. Trad. Fulvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado e José Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Editora Ática, 1998. p. 5–40.
- CHARTIER, Roger. Do Livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (dir.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 77–105.
- FONTANA, Fabiana Siqueira. Os Ofícios, os arquivos e o processo de criação: notas sobre a historiografia e o patrimônio documental do teatro. In: FONTANA, Fabiana Siqueira; GUSMÃO, Henrique Buarque de (org.). *O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019. p. 273–290.
- GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (dir.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 107–116.
- GREENBLAT, Stephen. *Como Shakespeare se tornou Shakespeare*. Trad. Donaldson M. Garschagen e Renata Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- HANINK, Johanna. Knowledge Transmission: Ancient Archives and Repertoires. In: REVERMANN, Martin (ed.). *A Cultural History of Theatre in Antiquity*. London; New York: Bloomsbury Academic, 2017. p. 181–195.
- JACKSON, Allan S. Theater Libraries and Collections. In: KENT, Allen; LANCOUR, Harold; DAILY, Jay E. (exec. ed.). *Encyclopedia of Library and Information Science*. V. 30. New York-Basel: Marcel Dekker Inc., 1980. p. 410–412.

- LOCHERT, Véronique. De la note à la didascalie: le texte dramatique vu depuis la marge. *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, n. 245–246, 2010-I-II, p. 27–37, 2010.
- LYONS, Martin. Os novos leitores no século XIX: mulheres, crianças, operários. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). *História da leitura no mundo ocidental*, 2. Trad. Cláudia Cavalcanti, Fulvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado e José Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Editora Ática, 1999. p. 165–202.
- MCKENZIE, D. F. *Bibliografia e a sociologia dos textos*. Trad. Fernanda Veríssimo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- PAVIS, Patrice. Teatro numa poltrona (Verbete). *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (dir.). 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 392–393.
- PETERS, Julie Stones. *Theatre of the Book, 1480–1880: print, text, and performance in Europe*. New York: Oxford University Press, 2000.
- RANGEL, Otávio. *Técnica Teatral*. Ilustrações de Angelo Lazary. Rio de Janeiro: Talmagráfica, 1948.
- ROLLINAT-LEVASSEUR, Ève-Marie. Les publications théâtrales: une mise en scène intemporelle. *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, Soixante Deuxième Année, n. 1–2, p. 17–26, 2010.
- SCALA, Flaminio. *A Loucura de Isabella, e outras comédias de Commedia dell'Arte*. Organização, tradução, introdução e notas de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras; Fapesp, 2003.
- SHAKESPEARE, William. *Mr. W. Shakespeare's Comedies, Histories, & Tragedies*. London: Printed by Isaac Jaggard and Ed. Blount, 1623. Disponível em: <https://archive.org/details/shk00001/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 17 mai. 2025.
- SILVA, Celestino. *O livro do actor*. Rio de Janeiro: Typ. Coelho, 1929.
- STRAZNICKY, Marta. *Privacy, Playreading, and Women's Closet Drama, 1550–1700*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

PARTE 2

**RELER O TEATRO:
HISTÓRIA, ARQUIVOS
E CIRCULAÇÃO DE
SENTIDOS**

**PARA LER O TEATRO
HISTÓRICO: VERDADE
E VEROSSIMILHANÇA**

Flavia Maria Corradin

6

*O drama histórico, além de nos proporcionar uma satisfação estético-literária, se conseguir despertar nossa sensibilidade histórica, nossa capacidade de crítica e reflexão sobre o passado, o presente e o futuro, terá cumprido seu propósito.*¹

Kurt Spang

Quando falamos em *narrativa*, é comum pensarmos primeiro no romance ou no conto, mas o teatro também pode “contar histórias”. Nesses casos, o texto dramático é um discurso narrativo na medida em que organiza uma sucessão de acontecimentos no tempo, com começo, desenvolvimento e desfecho, tal como os gêneros épico-narrativos — o que muda é o modo de narrar. Em vez de um narrador que explica os fatos, são as falas das personagens e a ação em cena que fazem avançar a história. Diz Patrice Pavis, no seu *Dicionário de teatro*, que por isso muitos dramaturgos preferem a forma épica e que, mesmo que não haja uma personagem que seja o narrador, ainda assim “sente-se sempre a presença do narrador-historiador” (Pavis, 2008, p. 194). Ao ler (ou assistir) um drama histórico, portanto, o público acompanha o desenrolar de uma intriga e constrói mentalmente a narrativa desses acontecimentos, ainda que ela nunca seja apresentada como “história contada” nos moldes do romance.

Esta ressalva é importante porque poucos estudiosos se dedicaram a entender o funcionamento do teatro histórico, então muito do que se pensa sobre ele parte do pensamento sobre o romance histórico — sobre este, teóricos da literatura muito importantes já falaram, como Hegel, Lukács, Nietzsche, Bakhtin, Szondi, Williams... Na verdade, essa relação entre narrativa, história e representação literária vem desde Aristóteles. Para o pensador grego, o historiador conta o que aconteceu; já

131

1. Os textos em língua estrangeira citados foram traduzidos por nós.

o poeta, aquilo que poderia ter acontecido. Veremos que a fronteira é muito menos clara do que parece à primeira vista.

É nesse contexto que podemos compreender a ficção histórica como uma narrativa que se ancora em fatos, figuras ou contextos do passado, mas que os reinterpreta. Longe de ser mera distorção dos acontecimentos, a ficção histórica pode iluminar zonas de sombra, preencher lacunas, problematizar versões oficiais da História e explorar dimensões humanas que os documentos nem sempre registram. Entretanto, o encontro entre acontecimentos reais e a elaboração estética do teatro pode fazer como que o dramaturgo “debata-se entre duas exigências e duas tentações contraditórias” (Pavis, 2008, p. 195): respeitar a exatidão histórica dos acontecimentos; generalizar e às vezes simplificar a ação para maior intensidade dramática.

Neste entretermo reside um conceito também importante para o teatro, já ressaltado por Aristóteles: a verossimilhança. Ainda Patrice Pavis (2008, p. 429) vai dizer que “o verossimilhante é um elo intermediário entre as duas ‘extremidades’, a teatralidade da ilusão teatral e a realidade da coisa imitada pelo teatro”. Assim, a peça deve, ao mesmo tempo, ser plausível de acordo com o contexto histórico que retrata e estabelecer com o público um acordo de que alterações são possíveis, porque, ao final, o teatro é ficção — ou, como diz Aristóteles, conta as coisas como elas poderiam ter acontecido.

A ficção histórica: entre o discurso e a cena

A ficção histórica é um gênero literário que se caracteriza pela construção de narrativas ambientadas no passado, nas quais elementos ficcionais se entrelaçam com fatos e figuras históricas. No entanto, a maneira como esse gênero foi concebido e desenvolvido ao longo dos séculos sofreu transformações significativas, sobretudo quando se comparam suas manifestações anteriores ao século XX com aquelas produzidas nas literaturas modernas e contemporâneas.

No período anterior ao século xx, a ficção histórica não se apresentava de forma plenamente consolidada enquanto gênero literário. Muitas vezes, obras de caráter histórico assumiam uma função pedagógica, moralizante ou nacionalista, utilizando o passado como pano de fundo para a exaltação de virtudes individuais, ideais religiosos ou valores patrióticos. Nesses textos, a fidelidade aos acontecimentos históricos não era uma preocupação central; ao contrário, prevalecia uma liberdade criativa considerável, que resultava na fusão entre eventos reais, tradições míticas e elementos fantásticos. A narrativa era frequentemente centrada em personagens nobres ou heroicos — reis, guerreiros, santos —, com o objetivo de construir imagens idealizadas do passado. Um exemplo representativo desse modelo é o romance *Ivanhoé* (1819), de Walter Scott, ao contribuir para a consolidação da ficção histórica moderna, combinando pesquisa histórica e imaginação narrativa, marcada por certo romantismo e idealização nacionalista.

A partir do século xx, no entanto, a ficção histórica passou a desempenhar um papel distinto. Influenciada por correntes historiográficas mais críticas e pelas transformações sociais e culturais do período pós-Segunda Guerra Mundial, a literatura histórica contemporânea passou a valorizar a reconstituição do passado a partir de novas perspectivas, priorizando vozes marginalizadas ou silenciadas pela história oficial — como mulheres, negros, povos colonizados e membros das classes subalternas. A busca por verossimilhança histórica tornou-se mais evidente, sendo comum que autores realizem extensas pesquisas documentais e adotem procedimentos narrativos que reflitam as complexidades do tempo retratado. Além disso, as estruturas narrativas se tornaram mais sofisticadas e variadas, incorporando técnicas como a fragmentação temporal, a multiplicidade de pontos de vista e o aprofundamento psicológico das personagens. Nesse contexto, a ficção histórica deixa de ser um instrumento de glorificação do passado para tornar-se um meio de revisão crítica, questionamento identitário e reflexão ética. Em síntese, a evolução da ficção histórica reflete não apenas mudanças

estéticas, mas também deslocamentos ideológicos e epistemológicos no modo como as sociedades contemporâneas se relacionam com o passado. Se, nas suas origens, esse gênero literário estava orientado para a edificação moral e a construção de mitos nacionais, na contemporaneidade ele se afirma como espaço de contestação, memória e pluralização das narrativas históricas.

Assim, a sistematização dos estudos em torno da ficção histórica parece encontrar seu ponto de partida na chamada “nova história”. Essa nova perspectiva historiográfica rompe com as fronteiras tradicionais entre a História e outras áreas do saber, como a Geografia, a Antropologia, a Sociologia, e até a Psicanálise, a Filosofia e, de modo especial, a Literatura. Ao rejeitar um modelo centrado na cronologia dos fatos e no protagonismo político-econômico, a nova história propõe um olhar mais interpretativo e interdisciplinar sobre o passado, valorizando os aspectos culturais, simbólicos e subjetivos da experiência humana.

Duby argumenta que o passado não existe de forma pura, mas apenas enquanto discurso, sempre moldado pelos interesses, inquietações e ideologias do presente. A escrita da história, portanto, não é neutra: o historiador está imerso em seu tempo e condicionado por sua posição social, política e cultural. É justamente por ser um sujeito histórico, parcial e situado, que o historiador pode articular uma verdade sobre o passado — verdade essa que, embora construída, não é arbitrária, pois se ancora em vestígios concretos e em metodologias compartilhadas pela comunidade acadêmica.

A noção de que a história é uma narrativa construída aproxima-a inevitavelmente da literatura. Embora distintas em seus métodos e propósitos, ambas partilham da dimensão discursiva e da busca pela verossimilhança. A história se fundamenta em vestígios — materiais, como objetos e construções, e discursivos, como relatos e documentos — que precisam ser selecionados, interpretados e organizados. Nesse processo, o historiador atua como um narrador que preenche lacunas, seleciona ângulos e constrói sentidos. Walter Benjamin, ao falar acerca dos “ras-

tros” do passado, destaca justamente essa dimensão fragmentária da memória histórica, cujo resgate exige um trabalho interpretativo e criativo.

Essa ideia ganha força no pensamento de teóricos como o do historiador norte americano Hayden White, conhecido por seus trabalhos na área de teoria da história, para quem a história, tal como a literatura, opera com formas narrativas e escolhas retóricas que moldam o sentido dos eventos relatados. A diferença entre ambas residiria, em princípio, no fato de que a história se ancora em eventos reais e documentados, enquanto a literatura pode lidar com o imaginário e o possível. No entanto, à medida que a história também se revela como uma construção discursiva, os limites entre os dois campos tornam-se cada vez mais porosos. Como sintetiza Kurt Spang, professor emérito da Universidade de Navarra, Espanha, a partir dos ensinamentos de Aristóteles, o historiador relata o que aconteceu, enquanto o poeta apresenta o que poderia ter acontecido, mas ambos ilustram verdades possíveis a partir de pontos de vista distintos.

A ficção histórica se situa no ponto de encontro entre a história e a literatura. Ela não deve ser vista como uma distorção dos fatos, mas como uma maneira de interpretar o passado a partir das inquietações do presente. Esse tipo de narrativa se insere no campo da *metaficção historiográfica* — entendida, por um lado, como um gênero literário que reflete sobre a própria natureza da narrativa e evidencia a relação entre autor, obra e leitor; e, por outro, como uma forma de lidar com a historiografia, isto é, com o estudo da história e das maneiras pelas quais ela foi escrita e interpretada ao longo do tempo.

A *metaficção historiográfica*, conceito desenvolvido pela estudiosa canadense Linda Hutcheon, refere-se a obras de ficção que não apenas tratam de eventos históricos, mas também questionam e expõem as estruturas e convenções da narrativa histórica. Ou seja, trata-se de uma forma literária que, ao mesmo tempo em que reconta o passado, reflete criticamente acerca de como a história é construída e contada. Estamos falando, portanto, de uma forma narrativa que, ao mesmo tempo em

que reinsere o contexto histórico como elemento significativo, também problematiza a possibilidade de se alcançar um conhecimento objetivo sobre o passado. Ao assumir que tanto a história quanto a ficção são construções textuais, a metaficção historiográfica reconhece que o passado só nos é acessível por meio de narrativas — relatos, documentos, testemunhos — que já são, em si, formas de mediação e interpretação.

Essa concepção pós-moderna da história, marcada pela intertextualidade, pela ironia e pela fragmentação, encontra na literatura — e, mais especificamente, no teatro histórico — um campo fértil de experimentação estética e política, na medida em que trabalha com formas de pensar, questionar e intervir nas estruturas de poder, nos discursos dominantes e nas narrativas históricas oficiais. Ao reescrever o passado a partir de lacunas, silêncios e discursos esquecidos, a ficção histórica não apenas oferece uma visão alternativa dos acontecimentos, mas também se propõe como um exercício de cidadania crítica, capaz de iluminar o presente e projetar possibilidades para o futuro.

É nesse ponto que a reflexão em torno da ficção histórica converge para o teatro. Mais do que qualquer outro gênero literário, o teatro histórico encena a tensão entre o real e o verossímil, entre o documento e a interpretação. Ao transportar personagens e eventos do passado para o palco, o dramaturgo não apenas recria, mas interpreta e reconfigura a história, mobilizando estratégias dramáticas que ampliam sua potência simbólica e política. O teatro histórico, portanto, não é apenas um reflexo do discurso historiográfico — é, sobretudo, uma forma autônoma de pensar o passado em diálogo com o presente, oferecendo ao espectador uma experiência simultaneamente estética, crítica e reflexiva.

O teatro histórico: a história em cena

A aproximação entre história e literatura, que fundamenta a ficção histórica, ganha uma dimensão particular quando essa relação se concretiza no palco. O teatro histórico, ao dramatizar o passado, realiza uma operação dupla: transforma o documento em ação e a memória em presen-

ça. Se a narrativa historiográfica parte da reconstituição de rastros e vestígios, o drama histórico os converte em vozes, corpos e conflitos vivos. Essa transposição, porém, exige mais do que fidelidade factual, uma vez que requer uma elaboração estética que torne a história representável, ressignificando-a no presente.

Diferentemente da narrativa ficcional em prosa, o teatro histórico opera com um tipo especial de verossimilhança: aquela que depende do pacto entre dramaturgo e espectador. A representação teatral supõe convenções que são aceitas coletivamente, como a suspensão da descrença, o reconhecimento da construção simbólica e a abertura à interpretação. Nesse contexto, a função do teatro não é “ensinar história” nos moldes acadêmicos, mas ativar a sensibilidade histórica do público, permitindo que ele veja o passado como problema, como pergunta, como possibilidade crítica.

Kurt Spang, sendo um dos principais teóricos do gênero, insiste nesse ponto ao afirmar que o teatro histórico não se limita a dramatizar eventos reais, mas extrai deles uma exemplaridade simbólica. O dramaturgo, ao escolher determinada figura ou episódio histórico, não buscaria apenas recriar o que aconteceu, mas destacar os aspectos que podem dialogar com dilemas universais ou contemporâneos. Assim, personagens como Galileu Galilei ou Joana d’Arc, ainda que localizados em contextos históricos específicos, tornam-se arquétipos ou representações simbólicas de paixões humanas, conflitos morais ou lutas sociais que transcendem seu tempo.

Esse efeito de atualização do passado é amplificado pela própria natureza do teatro, que encena a história diante de um público presente, criando uma tensão entre o “foi” e o “é”. Mesmo quando ambientado em séculos distantes, o drama histórico inevitavelmente fala ao presente, pois a cena é construída no aqui e agora, com os códigos estéticos, políticos e culturais do tempo em que é representada. O palco, nesse sentido, não apenas reconta a história, mas a interroga, a reinterpreta e, muitas vezes, a contesta.

Essa dimensão crítica se torna ainda mais evidente a partir do século XX, quando o teatro histórico passa a rejeitar as narrativas grandiloquentes e as heroificações típicas do drama romântico. Influenciados por movimentos como o modernismo, o marxismo e o pós-estruturalismo, dramaturgos como Bertolt Brecht, que promove uma crítica social e política frente à desigualdade e à corrupção em seu teatro épico; Jean Anouilh, que reinterpreta mitos e eventos com ironia, como em sua *Antígona*; ou Jean Giraudoux, que mescla fantasia e política em peças como *A guerra de Tróia não acontecerá*, propõem uma reconfiguração do gênero, marcada pelo distanciamento, pela ironia e pelo questionamento das versões oficiais da história. A figura histórica, nesse novo teatro, deixa de ser um modelo de virtude para tornar-se um vetor de tensões sociais e ideológicas. O passado, por sua vez, já não é um repositório de verdades absolutas, mas um campo de disputa simbólica.

Brecht, especialmente, transforma o teatro histórico em uma ferramenta de intervenção política. Seu conceito de *efeito de distanciamento* (*Verfremdungseffekt*) visa justamente a impedir que o público se identifique passivamente com as personagens ou se deixe levar pelo fluxo emocional da trama. Ao quebrar a ilusão cênica e evidenciar a artificialidade do espetáculo, Brecht estimula uma postura reflexiva e crítica diante dos acontecimentos históricos encenados. Aqui, o teatro histórico deixa de ser mera ilustração do passado para se tornar uma forma de análise e denúncia, um meio de revelar as estruturas ideológicas que moldam tanto a história quanto a sua representação.

O teatro histórico, hoje, tende menos à celebração de feitos, e mais à problematização da memória, da identidade e da representação. Ao trazer para o palco temas como a colonização (*Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal), os totalitarismos (*Mãe Coragem e Seus Filhos*, de Bertolt Brecht), os genocídios (*Na barca com mestre Gil*, de Jaime Gralheiro) ou os movimentos de resistência (*Os tecelões*, de Gerhart Hauptmann), o teatro não apenas reconta o passado, mas examina seus silêncios, seus esquecimentos e suas versões concorrentes.

E, ao fazer isso, revela que toda reconstrução histórica é também uma escolha ideológica, uma forma de posicionamento diante do mundo.

Se, como observa o filósofo francês Paul Ricoeur, na publicação *Tempo e narrativa* (1994), todo relato histórico é uma forma de ficcionalização, no teatro histórico, essa ficcionalização ganha forma concreta, accional e visual. Não há, como no romance, um narrador que se interpõe diante da interpretação dos fatos: são as próprias personagens — históricas ou fictícias — que, por meio de sua fala e ação, articulam os sentidos possíveis do que foi. Neste sentido, o dramaturgo, portanto, deve criar personagens que, ao mesmo tempo, guardem traços essenciais de sua base real e sejam capazes de atuar como figuras dramáticas eficazes.

Em muitos dramas históricos, autores recorrem à criação de personagens fictícias como uma forma de preencher lacunas nos registros históricos ou dar voz a perspectivas que foram silenciadas ou ignoradas pela história oficial. Essas personagens não existem apenas para enriquecer a narrativa, mas cumprem um papel estratégico e simbólico: representam grupos sociais marginalizados — como mulheres, pessoas negras, indígenas ou da classe trabalhadora — cujas experiências raramente foram documentadas com precisão. Ao incluir essas figuras inventadas, os criadores não estão apenas exercendo liberdade criativa, mas também realizando um gesto político, pois desafiam as versões tradicionais da história e propõem novas formas de olhar para o passado. Essa prática evidencia que contar a história é um ato de reconstituição factual, bem como uma escolha em torno de quem merece ser lembrado e de que maneira.

Essa tensão entre documento e invenção atravessa todo o teatro histórico. O autor seleciona, condensa, omite, adapta — mas não aleatoriamente. Ele está sempre em diálogo com uma tradição historiográfica, com convenções teatrais e com as expectativas de seu tempo. Sua liberdade criativa é limitada pela verossimilhança, mas expandida pela possibilidade de reinterpretar, de recontextualizar, de reinventar o passado para lançar luz sobre o presente.

Em última instância, escrever teatro histórico é, como defende Spang, reinventar a história sem destruí-la. É construir uma narrativa que, embora ficcional, não renuncie à responsabilidade crítica diante da realidade que evoca. É, enfim, encenar a memória, não para repeti-la, mas para interrogá-la — e, quem sabe, transformá-la.

Elementos para a forma do teatro histórico

Seja qual for o modelo adotado, o dramaturgo histórico enfrenta o desafio de adaptar um vasto material documental ou narrativo ao formato condensado da cena. Ao contrário do texto épico-narrativo, o drama não dispõe de um narrador que explique os fatos, situe o leitor ou comente ações. A história precisa ser transmitida por meio de diálogos e ações encenadas, o que exige síntese, seleção rigorosa de eventos e forte concentração temática.

O dramaturgo frequentemente recorre à paráfrase resumitiva, uma técnica que permite condensar grandes blocos de tempo ou eventos em falas breves e carregadas de informação. Além disso, o autor pode lançar mão de recursos como a omissão de fatos secundários, a mudança de ordem cronológica, ou mesmo a invenção de personagens fictícias, como é o caso da aia de Inês ou do secretário de Pedro na peça *Castro* (1598), de António Ferreira, para representar posições ideológicas ou sintetizar forças sociais em conflito.

Esse processo criativo, longe de ser um desvio da verdade histórica, é o que permite a construção de uma “totalidade intensiva”, conforme explica Spang (1998, p. 36):

O dramaturgo histórico deve concentrar-se ainda mais em um ou alguns aspectos principais e representativos, criando uma espécie de totalidade intensiva, e não extensiva, na qual o particular se torna uma exemplificação marcante do geral.

Isto é, uma dramaturgia que, embora focada em aspectos pontuais, consiga expressar os grandes dilemas de uma época. A fidelidade factual cede lugar à fidelidade simbólica e ética, em que o passado é representado para fazer pensar, não apenas para ser revivido.

O tempo dramático no teatro histórico não se confunde com o tempo histórico original. Mesmo nas encenações que respeitam a unidade de tempo clássica — a ação concentrada em 24 horas —, há estratégias que permitem expandir a representação temporal. No teatro moderno e contemporâneo, a fragmentação temporal e narrativa torna-se ainda mais acentuada, o que abre caminho para uma representação mais poética, simbólica e crítica da historicidade. Assim, rompendo com a linearidade tradicional, este recurso permite uma reflexão aprofundada acerca do modo como o passado é continuamente reatualizado no presente. Um exemplo emblemático dessa prática pode ser encontrado na peça *Pedro e Inês* (2014), do dramaturgo português Pedro Eiras. Nessa obra, o mito de Inês de Castro é desconstruído e reinscrito em múltiplas temporalidades, revelando uma diversidade de olhares críticos que atravessam os séculos. A morte de Inês, longe de ser apenas um evento trágico do passado, é reencenada como um acontecimento simbólico que ganha novos significados conforme é confrontado com diferentes contextos históricos, políticos e culturais. Dessa forma, Eiras propõe uma reinterpretação do mito que, ao mesmo tempo em que preserva sua potência dramática, questiona as formas de construção e perpetuação da memória histórica.

O espaço cênico, por sua vez, varia conforme a orientação estética. No drama ilusionista, ele tende a reproduzir com precisão o ambiente histórico retratado, reforçando o efeito de imersão — como em *Maria Stuart* (1800), de Friedrich Schiller. A rubrica inicial da peça já revela esse cuidado com a ambientação: descreve com minúcia o cenário do castelo onde Maria está aprisionada, destacando elementos como a disposição dos móveis, a arquitetura do aposento e até a atmosfera do lugar. Essa atenção ao detalhe busca criar uma ilusão de realidade que trans-

porta o espectador diretamente para o contexto histórico do século XVI, tornando o palco quase um documento visual da época.

Já no drama anti-ilusionista, o espaço pode ser minimalista, simbólico ou até anacrônico, rompendo com a ideia de ambientação e propondo leituras metafóricas do tempo e lugar encenados. Mais uma vez, ressaltemos as versões contemporâneas que reatualizam e/ou ressignificam o mito inesiano, onde o tempo se configura na ausência de espaço a dar margem ao incessante ressuscitar do mito — como em *Pedro procura Inês* (2009), de Tiago Rodrigues. Nessa montagem, o espaço cênico é reduzido a poucos elementos — objetos dispersos, iluminação marcada e ausência de uma cenografia histórica definida —, abrindo caminho para que a figura de Inês de Castro surja não como personagem de um tempo específico, mas como um símbolo recorrente da repetição da violência, da memória e do desejo. Ao invés de reconstruir o século XIV, a encenação desloca o mito para um espaço indefinido, onde passado e presente se confundem, enfatizando sua potência alegórica e política no agora.

A linguagem é outro componente essencial para a escrita do teatro histórico. Um dos dilemas enfrentados é o da verossimilhança linguística: como fazer com que personagens de outras épocas soem autênticas, sem parecerem caricatas ou ininteligíveis ao público atual? Raramente se opta por reproduzir fielmente o idioma da época (quando isso é sequer possível); em geral, busca-se uma linguagem “atualizada”, que preserve certo tom elevado ou solene, mas que seja acessível. O estilo pode oscilar entre o coloquial e o poético, o épico e o cômico, conforme o tom da obra e a proposta do autor. Em todo caso, a linguagem dramática precisa carregar tanto a subjetividade das personagens quanto a densidade histórica de seus discursos.

142

O espectador e a experiência do teatro histórico: entre a emoção e a crítica

Ao encenar o passado no presente, o teatro histórico estabelece uma ponte simbólica entre diferentes temporalidades, permitindo que even-

tos, personagens e contextos históricos sejam revisitados sob a óptica contemporânea. Essa relação entre tempos não se dá de maneira unilateral, pois exige a presença ativa do espectador, que se torna figura central nesse processo de travessia temporal. Longe de ocupar um papel passivo, como mero receptor da narrativa, o público é convocado a participar ativamente da construção de sentido, tanto no plano histórico quanto no plano estético da cena. Sua interpretação, seus referenciais e sua sensibilidade diante do que é encenado são elementos decisivos para que o passado ganhe novos contornos e ressonâncias no presente. Assim, o teatro histórico não apenas representa acontecimentos antigos, mas promove um diálogo dinâmico em que o sentido da obra se concretiza na interação entre palco e plateia. Como observa Kurt Spang, o público que assiste a um drama histórico raramente o faz com o objetivo único de aprender história, tampouco busca apenas entretenimento. O que o atrai é justamente o entrelaçamento dessas duas dimensões: a possibilidade de refletir criticamente sobre os acontecimentos históricos, ao mesmo tempo em que se deixa afetar pela força poética da representação.

Essa dupla exigência — de fidelidade histórica e força estética — impõe ao dramaturgo um desafio estrutural que está longe de ser neutro. É preciso, por um lado, evitar o risco de um passado estetizado ou romantizado, o que Walter Benjamin denunciava como o uso da história a serviço das classes dominantes, quando ela é apresentada como sequência de fatos inevitáveis e triunfantes. Por outro lado, o teatro não pode abdicar de sua dimensão estética e sensível — condição para afetar, desestabilizar e provocar o espectador. A criação teatral que se pretende histórica, nesse sentido, não pode limitar-se à reconstrução documental de uma época, mas deve operar como dispositivo crítico, que, como diria Brecht no seu *O pequeno organon para o teatro* (2005), interrompe o fluxo da narrativa naturalizada e “faz parar o olhar”. O teatro histórico relevante não é aquele que busca “reviver” o passado com fidelidade museológica, mas o que o reinscreve como campo de conflito, em que o presente possa ser interrogado. Ao escavar o tempo como ruína — e

não como arquivo fechado —, o dramaturgo compromete-se com uma história em chave política, que desestabiliza certezas e convida o espectador a se posicionar ativamente frente às continuidades e silenciamentos que moldam o agora. Nesse processo, o palco se converte em arena de disputa simbólica, em que o passado se reconfigura como problema vivo e irredutível à memória pacificada.

Lembremos, por exemplo, da já mencionada peça *Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal (1965). Ao resgatar a figura histórica de Zumbi dos Palmares, símbolo da resistência negra no Brasil colonial, a peça revê a personagem como um emblema das lutas contemporâneas por justiça social e igualdade racial no Brasil dos anos 60, permanecendo atual até este quarto do século XXI.

Nesse sentido, Spang identifica duas funções principais do teatro histórico: a função catártica e a função didática. A função catártica, herdada da tradição aristotélica, diz respeito à capacidade de o teatro gerar uma descarga emocional no espectador — um abalo que o leva à identificação com as personagens e seus dilemas. No drama histórico, essa função adquire um sentido particular, pois não se limita à emoção individual, mas frequentemente carrega uma dimensão coletiva e política: a dor, o heroísmo ou a derrota de uma personagem histórica ressoam como reflexos de experiências sociais compartilhadas. Em *As Bruxas de Salém* (1953), por exemplo, Arthur Miller mobiliza com força a função catártica do teatro histórico. Inspirando-se nos julgamentos de feitiçaria ocorridos em Salém, no século XVII, Miller reencena um episódio de histeria coletiva e repressão moral que, embora situado historicamente no puritanismo norte-americano, é concebido como alegoria direta do macarthismo — movimento contemporâneo ao autor, marcado pela perseguição política de supostos comunistas nos Estados Unidos. A catarse, nesse caso, não se limita à emoção individual diante do sofrimento de personagens como John Proctor ou Elizabeth Proctor, mas ganha densidade social: o espectador é conduzido a experimentar, por meio do abalo emocional, a tensão entre consciência moral e opressão ideológi-

ca — tensão que espelha conflitos vividos coletivamente na sua própria realidade histórica.

Ao provocar essa identificação com as vítimas da intolerância e da manipulação política, Miller não apenas leva o público ao sofrimento empático, mas o convida a refletir sobre os mecanismos de exclusão, medo e silenciamento que se repetem ciclicamente na história. Assim, a peça ativa também a função didática do teatro histórico: ao expor os paralelos entre o passado e o presente, ela educa o olhar do espectador, permitindo que ele reconheça os perigos da instrumentalização do poder, da retórica religiosa e da moral punitiva como formas de controle social. Nesse duplo movimento — emocional e reflexivo —, *As Bruxas de Salém* transcende o registro da reconstituição histórica e transforma o passado em espelho crítico do presente, evidenciando como o teatro pode ser lugar de elaboração coletiva da memória e da resistência.

Já a função didática é mais próxima do projeto brechtiano. Ela visa a despertar a consciência crítica do espectador, incentivando-o a não aceitar a história tal como lhe foi narrada, mas a questioná-la, reinterpretá-la, imaginar suas lacunas e possíveis alternativas. Assim, o teatro histórico opera como um laboratório ético-político, em que os valores do passado são confrontados com os do presente — e o espectador é convidado a posicionar-se diante deles, conforme deixa patente a peça *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht. Baseando-se na vida do cientista Galileu e sua luta contra a Inquisição, a peça preserva o contexto histórico da ciência em conflito com a religião no século XVII. A linguagem dialética e o uso do *efeito de distanciamento* promovem uma reflexão crítica no espectador, rompendo com a mera ilusão teatral. Galileu é usado por Brecht para discutir a responsabilidade ética do intelectual diante do poder — um tema essencial também no século XX e nos dias de hoje.

145

História dramatizada, memória reconstruída

Ao tratar da história no palco, o dramaturgo necessariamente se vê diante de uma questão central: o que é digno de ser lembrado e como deve

ser lembrado? A resposta nunca é neutra. A seleção de personagens, de eventos, de períodos históricos a serem encenados revela sempre uma determinada visão de mundo, uma ideologia, uma escolha interpretativa. Conforme afirmam autores como Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo* (1991) e Hayden White em *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica* (1992), tanto a história quanto a ficção são formas de discurso, e ambas constroem sentidos sobre o passado a partir de critérios narrativos e retóricos. O teatro histórico, nesse quadro, está longe de ser mero reflexo de uma verdade passada: ele é, antes, um dispositivo de memória crítica, um exercício de imaginação responsável.

Por isso, toda representação do passado carrega implicações ideológicas. Isso não a invalida — ao contrário, é o que a torna relevante! No âmbito do teatro histórico, impõe-se a necessidade de um olhar crítico e teoricamente informado, capaz de distinguir de modo preciso entre reencenação e reflexão, bem como entre idealização e análise. A reencenação, muitas vezes, limita-se à repetição de formas e narrativas preteritas, podendo reforçar visões cristalizadas da história. Em contraste, a reflexão cênica busca tensionar o passado, convocando o espectador à problematização dos discursos hegemônicos e à revisão dos marcos interpretativos. De igual modo, enquanto a idealização tende a homogeneizar os sujeitos históricos e a suavizar conflitos, a análise, tal como proposta no campo das artes cênicas críticas, procura desestabilizar essas narrativas, evidenciando contradições, silenciamentos e disputas de memória. Assim, o teatro histórico não deve apenas representar o passado, mas interrogá-lo — ativando sua potência política e epistemológica no presente. Retomando a leitura de Spang a partir das reflexões inaugurais de Aristóteles, é possível compreender que, ao dramatizar personagens históricas, o autor teatral não busca reanimá-las tal como teriam sido. Ou seja, o objetivo não é reproduzir de forma fiel e documental a verdade de uma figura histórica específica. Em vez disso, o teatro histórico se orienta por uma lógica de possibilidade: trata-se de apresentar as

personagens como poderiam ser, dentro dos limites do verossímil e da construção poética.

Nesse sentido, o teatro histórico cria figuras que, embora ancoradas no imaginário coletivo e no senso comum — ou seja, reconhecíveis pelo público —, são também atravessadas por demandas simbólicas, políticas e estéticas de seu tempo. Essas personagens funcionam, portanto, como mediadoras entre o passado e o presente: ao mesmo tempo em que evocam representações já sedimentadas, são reconfiguradas no interior do texto dramático e da cena para dialogar com as inquietações contemporâneas e com o horizonte de expectativas do público. Tal ideia fica patente quando encaramos a figura histórica de Inês de Castro, por exemplo. Retomada em inúmeras versões de sua história no teatro desde há 650 anos, ela é sempre outra, embalada pela visão de mundo de cada recriação, de modo a ressignificar o mito através dos tempos.

Além disso, como pontua Paul Ricoeur (1994), há uma diferença importante entre personagens “representadoras”, inspiradas diretamente em figuras históricas, e personagens “significadoras”, inventadas com o intuito de dar forma simbólica a certas tensões da época. Ambas, segundo o crítico francês, coexistem no teatro histórico e são igualmente legítimas, desde que sirvam ao propósito maior da obra: lançar luz sobre a condição humana em sua dimensão histórica, política e moral.

Teatro histórico como consciência em cena

O teatro histórico, portanto, é uma forma dramática complexa, situada entre a arte e a historiografia, entre a estética e a política. Ao trazer o passado ao palco, ele não apenas resgata fatos e figuras de outras eras, mas interroga os modos como lembramos, representamos e interpretamos a história. Seja por meio da ilusão ou do distanciamento, da emoção ou da crítica, esse tipo de dramaturgia nos convida a reavaliar nossos próprios pressupostos em torno do tempo, do poder, da verdade e da identidade coletiva.

Em tempos marcados por disputas narrativas, manipulações da memória e usos estratégicos da história por grupos de poder, o teatro histórico permanece um espaço privilegiado de resistência, reflexão e invenção. Ele não nos ensina o passado como se fosse uma lição fixa ou enciclopédica, mas nos incita a pensar criticamente o presente à luz das contradições históricas que o constituem e vice-versa. Trata-se, ao fim e ao cabo, de um teatro que reinventa a história para não esquecer, e que a dramatiza para que dela possamos extrair novas formas de imaginar o futuro.

Nesse processo de reinvenção, um conceito fundamental ganha destaque: a verossimilhança. Já mencionada em diversas partes deste texto, ela é essencial para compreender tanto os limites quanto as possibilidades do teatro histórico. Mais do que uma simples aproximação da verdade factual, a verossimilhança, tal como formulada por Aristóteles, diz respeito ao que poderia ter acontecido — o possível — dentro de uma lógica interna coerente. Para Aristóteles (1964, p. 278),

é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. [...] O historiador e o poeta não se distinguem um do outro pelo fato de que o primeiro escreveu em prosa e o segundo em verso [...]. Diferem entre si porque um [o historiador] escreveu o que aconteceu e o outro [o poeta] o que poderia ter acontecido.

No contexto do teatro histórico, essa coerência não se restringe ao plano cronológico ou factual. Ela se manifesta, sobretudo, nos planos simbólico, ideológico e poético — ou seja, na forma como os eventos são representados de modo a fazer sentido dentro das estruturas e valores de uma determinada época. É a verossimilhança que permite que uma personagem inventada possa coexistir com uma figura histórica real sem comprometer a legitimidade da narrativa, desde que tal per-

sonagem encarne uma tensão representativa, um dilema ético ou uma memória silenciada. A invenção, portanto, não anula o compromisso com a história; ao contrário, amplia suas possibilidades de ressignificação. O que está em jogo não é apenas a fidelidade “ao que foi”, mas a capacidade de produzir sentido “a partir do que poderia ter sido” — e que, muitas vezes, foi deliberadamente omitido ou esquecido pelos discursos hegemônicos.

Nesse sentido, o teatro histórico não opera com a veracidade documental da historiografia, mas com a verossimilhança poética e ética da arte. Seu compromisso não é com a reprodução literal dos fatos, mas com a sua potência simbólica e crítica. A verdade do teatro histórico é uma verdade construída, tensionada, imaginada — mas não por isso arbitrária. Ela se funda no diálogo com fontes, na escuta das margens, na revelação dos silêncios e na coragem de reencenar o passado como campo de disputa.

Ao dramatizar figuras como Galileu, Zumbi, Joana d’Arc ou Inês de Castro, o teatro histórico não apenas os traz de volta ao palco da memória coletiva, mas os confronta com os dilemas do presente. Cada personagem, cada cena, cada escolha de linguagem ou ambientação está a serviço de uma visão crítica da história — uma história não fechada, mas aberta ao questionamento. E é precisamente a verossimilhança que garante que essa reconstrução, embora ficcional, seja reconhecível, crível e, sobretudo, transformadora.

Por isso, o teatro histórico é, antes de tudo, um teatro de consciência em cena: uma arte que nos convoca a ver, sentir e pensar a história como problema, como interrogação e como possibilidade. Ele não busca apenas emocionar, mas também iluminar zonas de sombra, desmontar versões cristalizadas e propor novas narrativas. Ao fazer isso, cumpre uma de suas funções mais nobres — não a de confirmar certezas, mas a de instaurar perguntas. E, dentre elas, talvez a mais urgente: que histórias escolhemos lembrar — e por quê?

Referências

- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987, 3 v.
- BRECHT, Bertolt. Pequeno organon para o teatro. Trad. Fíama Hasse Pais Brandão. In: BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 133–191.
- DUBY, Georges; LARDREAU, Guy. *Diálogos sobre a nova história*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. 3 tomos. Trad. Constança Marcondes Cesar (Tomo 1); Marina Appenzeller (Tomo 2); Roberto Leal Ferreira (Tomo 3). Campinas: Papyrus, 1994.
- SPANG, Kurt. *El drama histórico: teoría y comentarios*. Pamplona: Eunsa, 1998.
- WHITE, Hayden. *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992.

LER PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS PARA RELER OS PALCOS BRASILEIROS

Esther Marinho Santana¹



Seriam iguais os olhares de quem assiste a um espetáculo e de quem lê uma peça teatral publicada? Como defende a historiadora Margot Berthold, “o mistério do teatro reside numa aparente contradição. Como uma vela, o teatro consome a si mesmo no próprio ato de criar a luz” (2020, p. xi). De fato, o que é representado nos palcos se desenrola em seu tempo próprio, intrinsecamente fugaz e incapaz de ser recuperado. Ao contrário do texto dramático, de outras obras literárias, ou mesmo de um quadro, uma escultura, um filme ou um episódio de seriado televisivo, a encenação se extingue tão logo é realizada e não permite que aquele que a observa se detenha em detalhes de seu interesse, pausando, revendo, aproximando-se, afastando-se e retornando sempre a um produto que permanece igual. Ainda que uma atração seja apresentada por noites seguidas em longas temporadas, ela é, a cada sessão, única e outra. Quando termina, resta apenas como memória para os realizadores e o público, ou na forma de registros variados do que já deixou de ser.

Tais registros demonstram, por sua vez, que não apenas de efemeridade é feito o universo teatral. “O que dura pouco (...) não é o teatro, é o espetáculo. O teatro é feito de tradições, convenções, instituições, hábitos que têm permanência ao longo do tempo” (Pavis, 2015, p. 11), relembra o autor e diretor Eugenio Barba. Antes, durante e depois

1. Este trabalho foi realizado com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processos 2021/08668-7 e 2022/14218-7).

de sua representação, uma obra reflete, comenta e possivelmente até transforma estruturas e códigos estéticos, culturais, sociais, políticos, econômicos e linguísticos. O teatro, afinal, sobrevive... Seja enquanto vestígios de uma encenação, como fotografias, materiais publicitários e jornalísticos ou gravações audiovisuais, seja enquanto manifestação de fenômenos mais amplos — isto é, concebido como literatura através do texto dramático e de outros escritos criativos e críticos, como mercadoria por meio de contratos e documentos financeiros, como corpo arquitetônico no estudo de seus edifícios, espaços e plantas, dentre outras possibilidades.

Um dos mais interessantes traços do que já se extinguiu, mas que, em diversos sentidos, permanece, é o programa do espetáculo. Comumente fornecido ao público antes das sessões, ele não possui uma forma fixa, apresentando-se no mais das vezes como um pequeno livro de papel, onde constam informações factuais básicas: o título da obra, a sua estrutura (a quantidade e as possíveis divisões de atos e cenas), as personagens, bem como a ficha técnica com os responsáveis pela dramaturgia, atuação, direção, produção, divulgação, iluminação, figurino, sonoplastia e demais aspectos cênicos. A esses dados podem se somar outros elementos textuais, como resumos do enredo, apresentações, biografias dos autores e intérpretes, comentários críticos, ensaios comparativos com montagens anteriores daquele mesmo trabalho, entrevistas e testemunhos da equipe artística, além de recursos iconográficos, como fotografias e desenhos, e, ainda, anúncios publicitários.

Nota-se, então, que o espectador de um acontecimento fugidio é chamado, ao adentrar a sala teatral, para o contato próximo com algo potencialmente duradouro: diante do programa, pode analisá-lo e depois descartá-lo ou levá-lo consigo para releituras. Entre os apreciadores de teatro, é costume guardá-los e até mesmo trocá-los ou revendê-los como itens de coleção. Enquanto se espera pelo início de uma peça, o que será encontrado ali? O que será explicado, adiantado ou sugerido? Após o término da experiência, ele será um bom veículo de consulta? Se

algo da encenação for perdido ou incompreendido, poderá ser ali re-cessado? Qual é o seu peso para o modo como as plateias interpretarão o espetáculo? Qual poderia ser a sua serventia para o grande público e para a crítica especializada? Mudariam os seus usos no instante de sua distribuição e passadas já décadas?

Apesar de acompanharem grande parte dos espetáculos pelo mundo, oferecidos gratuitamente, como de hábito no Brasil, ou comercializados, como é mais corrente em países como a Inglaterra, faltam, de modo geral, estudos mais atentos e sistematizados sobre as origens, constituições, particularidades e serventias dos programas. Não são poucos os pesquisadores que os utilizam como fontes de investigação e está longe de ser desprezível a quantidade de arquivos, bibliotecas, museus e centros de documentação em diferentes localidades com seções dedicadas à sua preservação e difusão. Porém, os programas terminam empalidecendo em discussões acadêmicas, como se não fossem muito além de *souvenirs* de uma experiência, com menos valor analítico do que textos dramáticos ou críticos.

Proponho, neste capítulo, que compreendamos melhor as suas organizações, ênfases discursivas e possíveis contribuições. Examinando alguns exemplos, veremos como podem ser mobilizados para que nuancemos nossas percepções acerca não apenas da recepção imediata de espetáculos, como, sobretudo, da história do teatro nacional e internacional no Brasil nos séculos XX e XXI.

Um documento movediço

A definição do *Concise Oxford Companion to the Theatre* para os programas de espetáculos ilustra o seu carácter movediço. Organizado como um dicionário de termos teatrais, o compêndio os designa simultaneamente como *playbill* (ou seja, um anúncio de uma peça), *poster* (como em português, um pôster) ou *programme* (novamente tal qual o termo lusófono, um programa). Trata-se de um reflexo da gênese dos programas no século XVII, quando, em capitais europeias como Londres e Pa-

ris, cartazes simples, divulgando o título, a autoria, o elenco, datas e outros detalhes pontuais acerca de espetáculos a serem apresentados, além dos preços dos ingressos e onde adquiri-los, eram fixados em muros e, supõe-se, também distribuídos (Hartnoll; Found, 1992).

A partir do século XIX, nos contextos britânico e estadunidense, conforme os *playbills* e *posters* apostavam em dimensões maiores para a captura da atenção pública, folhetos com teor semelhante, mas dobrados em tamanho pequeno, passaram a ser oferecidos individualmente, dentro do espaço dos teatros, operando como espécies de protótipos dos programas atuais. Essa distinção estaria longe de ser satisfatória, atenta o estudioso Marvin Carlson (1995), já que haveria casos dos dois primeiros sendo impressos em frente e verso, em uma ou mais folhinhas agrupadas, para serem consumidos no interior das salas.

No mesmo período, de acordo com o teórico Patrice Pavis (2017), o cenário francês viu a emergência de livretos igualmente limitados aos recintos teatrais, que informavam sobre a peça, o enredo, os criadores e executores da montagem. Recorrendo ao *Dicionário do teatro português*, de Antonio de Sousa Bastos, publicado em 1908, o pesquisador Walter Lima Torres Neto (2016) argumenta que os palcos de Portugal também utilizavam documentos em tais moldes, denominados lá, justamente, de programas de espetáculo. Bastante influenciada pelas tendências parisienses e lisboetas, a cena brasileira parece ter se nutrido dessa prática.

Ao examinarmos diversos programas do início do século XX, mantidos nos acervos dos Theatros Municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo², é possível deduzir que espelhavam as páginas europeias coetâ-

2. O Theatro Municipal de São Paulo disponibiliza em seu acervo programas do início ao final do século XX, em formato digitalizado: <https://acervo.theatromunicipal.org.br/inweb/> (no campo “Documentos”). Também o Theatro Municipal do Rio de Janeiro possui grande parte de sua coleção acessível online: <http://www.museudoestado.rj.gov.br/sisgam/> (no campo “Museu”, escolher FTM — Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal. Para ver programas, sem ter em mente um título específico, digitar “programa”).

neas, veiculando também anúncios publicitários de produtos e estabelecimentos atrelados à modernização dos dois maiores centros urbanos do país, como máquinas de escrever, gramofones, perfumes, automóveis, bebidas alcoólicas, biscoitos, joias, lojas de alfaiataria e loterias. Por sinal, cabe pontuar que ao funcionarem como vitrines de uma época, os programas podem ser de bom proveito para trabalhos em muitos campos, como a publicidade, a economia, a sociologia, a antropologia, a psicologia social ou a neurociência, já que posicionavam os espectadores teatrais também como consumidores, reproduzindo e influenciando os hábitos e desejos de compra de determinadas classes sociais.

Percebe-se, portanto, que em diferentes momentos e regiões da Europa e dos territórios por ela colonizados esses livretos parecem ter se originado de cartazes, inserindo-se na dinâmica de expansão das grandes cidades, para, ao menos a princípio, registrar e informar sobre a vida dos palcos. Essencialmente, serviam como uma ferramenta utilitária para que os sujeitos estivessem em sintonia com o que aconteceria nos teatros e se situassem diante dos eventos que escolhiam assistir.

Um documento fragmentado

A configuração dos programas como atualmente os conhecemos, com vários elementos para além dos dados informativos, teria resultado, para Torres Neto (2016), da evolução dos cartazes e de sua combinação com os almanaques teatrais e jornais programas. Os almanaques ordenavam e listavam “informações tanto factuais quanto históricas acerca dos teatros, peças, gêneros, artistas, técnicos, montagens, especificações sobre os edifícios teatrais, a cenografia etc” (Torres Neto, 2016, p. 119), enquanto os jornais programa anunciavam as atrações em cartaz, comentavam “a vida elegante dos astros, a moda e outros dados” e exibiam “comentários especializados, crônicas sobre textos, artistas, trazendo ainda o resumo das peças e críticas dos espetáculos, carta dos leitores entre outras rubricas” (Torres Neto, 2016, p. 119). Tomando emprestados e sintetizando os conteúdos de cada um, os programas de espetáculos

ganharam, ao longo do século XX, componentes mais voltados para a reflexão sobre a obra que abordavam, sem jamais assumirem um modelo único e definitivo.

Debruçando-se sobre centenas de programas canadenses dos anos 1930 até o começo dos anos 2000, Gilbert David (2003) elabora uma abordagem bastante aplicável à cena brasileira. Compreendendo o espetáculo como uma espécie de texto com o qual o programa se relaciona diretamente, o professor da Universidade de Montreal categoriza os diferentes componentes de tais materiais a partir de como dialogam com a produção e o que dela revelam ao público. Antes de abordá-los, é necessário, no entanto, frisarmos a ausência de autoria segundo a concebemos quando nos referimos a uma peça. Por exemplo, se *Hamlet* é um texto escrito por William Shakespeare, com célebres montagens no Brasil realizadas por João Caetano, Flávio Rangel, Aderbal Freire Filho, Teatro Oficina e Antunes Filho, os programas destas e de outras adaptações, por sua vez, não possuem um(a) autor(a) específico(a).

Constituído por conteúdos textuais e iconográficos porventura assinados pelos próprios artistas envolvidos na produção ou por nomes externos, acompanhados de outros itens em sua maioria sem autoria indicada, o programa não explicita um responsável particular por sua elaboração geral. Para David (2003, p. 105), esse amálgama de elementos conta, ainda assim, com uma unidade, fruto de uma única “instância autoral”: a dos produtores ou empresários da montagem. Por mais que possam não ter sido eles próprios os criadores das partes escritas ou dos desenhos e detalhes gráficos, o fato de terem imaginado e controlarem a forma final como aquele documento é disponibilizado indica uma ação de autoria sobre ele.

Mas como, via de regra, apresentam-se tais componentes? David defende que os programas são como colchas de retalhos, formadas por diferentes partes concebidas pelas instâncias autorais, que variam de acordo com o que propõem comunicar aos espectadores. Partindo justamente dos elementos informativos a respeito do espetáculo e dos pro-

fissionais envolvidos em sua realização — isto é, a ficha técnica, os dados do local de apresentação, biografias e sinopses —, David os denomina *co-texto*. Como denota o prefixo *co-*, indicador daquilo que acompanha ou está em concomitância com algo, o *co-texto* vem junto com a enenação para fornecer, da forma mais factual e neutra possível, os detalhes indispensáveis para a sua identificação e é, segundo o professor, tão essencial que chega a ser “a condição necessária e suficiente para que um programa seja reconhecido como tal” (David, 2003, p. 1023).

Contudo, a sua dita neutralidade não deixa de revelar certos vieses e intuítos, mais ou menos pronunciados. A listagem do elenco pode seguir uma ordem alfabética ou trazer em evidência os intérpretes considerados mais capazes de atrair maior apreço do público e/ou da crítica. Quando há biografias, elas raramente se limitam a nomes, datas e locais de atuação profissional, privilegiando a elaboração de um retrato elogioso. Ainda, quando há um resumo do enredo, a sinopse revela ou não o que é da preferência dos realizadores, podendo apresentar comentários de cunho mais subjetivo, como veremos mais adiante.

Somando-se ao *co-texto*, o *avant-texto* abarca, segundo o prefixo *avant-*, o que vem antes do espetáculo. Extrapolando o cunho meramente informativo, emprega um tom didático para ajudar a plateia a adentrar o universo por trás da criação artística. Assim, destaca aspectos variados e os explica a partir de intenções específicas dos produtores, autores, diretores, atores e demais envolvidos. Fazem parte desses conteúdos a própria capa, bem como textos de apresentação e contextualização, depoimentos, entrevistas, fotografias de ensaios ou de figurinos e cenários, além de imagens variadas produzidas especialmente para as páginas do programa, que “procuram, em proporções variáveis, chamar a atenção do espectador, sensibilizá-lo, instruí-lo e motivá-lo” (David, 2003, p. 103).

3. Os textos em língua estrangeira citados foram traduzidos por nós.

Finalmente, uma terceira seção acentua o esforço do *avant-texto* em aclarar a obra, analisando-a de modo muito mais aprofundado: o *meta-texto*. Como qualifica o próprio prefixo *meta-*, que significa a referência e a reflexão sobre si próprio, os *meta-textos* são elementos cujo propósito é descrever e discutir conjunturas históricas, sociopolíticas e estéticas em torno da montagem e das decisões de seus realizadores, elaborados normalmente por figuras de autoridade, como teóricos e críticos profissionais, em busca de uma legitimação ainda maior do público. Devido à sua maior densidade e à demanda de envolvimento de especialistas, não são encontrados na maioria dos programas, de acordo com David.

Cada uma das partes dos programas contribui para diminuir a distância entre o espectador e a obra assistida. Haveria aí, para Torres Neto (2016, p. 127), uma função “compensadora e/ou reparadora”, que possibilitaria aos leitores conhecerem e compreenderem “as três etapas atinentes ao trabalho teatral: concepção/criação; realização/execução; fruição/recepção” (Torres Neto, 2016, p. 127). Para tanto, os programas adotam diferentes ênfases discursivas, ou melhor, privilegiam determinados aspectos do processo de elaboração, montagem e interpretação do trabalho artístico.

Quando se concentram em explicar os detalhes de tramas mais longas, com muitos sujeitos envolvidos em uma série de acontecimentos e reviravoltas, fornecendo sínteses, organogramas de personagens, apresentações dos protagonistas ou reproduções de trechos de falas, são programas *didascálicos*. Notamos, aqui, que o termo “didascálico” retoma as descrições típicas dos textos teatrais para cenários, gestualidades, maneiras como falas devem ser ditas etc., orientando os leitores sobre fatores primordiais para a contextualização e o acompanhamento da situação. Já quando atentam para a trajetória da peça de sua primeira estreia até outras remontagens icônicas ao longo dos tempos, revelam uma ênfase *histórica*. “Essa substância histórica acabaria por instrumentalizar a percepção do espectador em relação ao espetáculo, convencen-

do-o do valor ‘permanente’ que reside na obra, fato que legitimaria o espetáculo apresentado” (Torres Neto, 2016, p. 128). Ao privilegiarem discussões teóricas, revelarem as noções e propostas que inspiraram os criadores, refletirem sobre as escolhas manifestas naquela produção e traçarem possíveis paralelos entre ela e outras questões externas, como tópicos sociopolíticos contemporâneos, inclinam-se para a ênfase *estética*. Por fim, ao explicarem as origens e abordarem as etapas do processo de idealização e feitura, manifestam uma ênfase *genética*. Tais categorias não são excludentes e um mesmo material pode contemplar mais de um eixo, trazendo-os simultaneamente.

Em sua forma híbrida e multifacetada, os programas oferecem um quadro de referências, valores e significados para que as plateias tenham as sensações e ideias julgadas mais proveitosas pela instância autoral, que assim estabelece com o público uma “relação contratual” (David, 2003, p. 96). Ou seja, as suas páginas sugerem algo sobre o espetáculo a ser assistido, demandando que o espectador, diante de tais sugestões, torne-se uma espécie de “co-produtor do sentido da representação cênica” (David, 2003, p. 96). Estabelece-se então uma relação delicada, pois ainda que afirmem aspectos selecionados pelos agentes criadores, as linguagens textual e visual desses documentos não costumam ditar e enquadrar o entendimento do público, entregando-lhe uma só compreensão fechada acerca da obra. Entretanto, relembra Pavis (2016, p. 307) que “é muito grande o perigo de programar a visão e dizer verbalmente aquilo que o espectador deveria sentir unicamente a partir da encenação”.

Após ler um programa e assistir à encenação, caberá a cada pessoa acatar ou questionar o que foi expresso pelo discurso dos agentes criadores, que inevitavelmente manifestam uma “vocalização euforizante” (David, 2003, p. 104), quer dizer, usam um tom de exaltação das qualidades e da pertinência da produção, bem como dos méritos dos seus profissionais. Por outro lado, quando não se viu um espetáculo e se tem em mãos somente o seu programa, a relação com as sugestões feitas por

aquelas páginas se torna mais desafiadora, uma vez que é desprovida do juízo particular obtido pela experiência enquanto espectador e se baseia somente no olhar do leitor distanciado do evento teatral.

Passemos, agora, ao exame de alguns materiais.

Programas de Vestido de noiva: do teor informativo ao tributo

Escrita por Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva* estreou sob a direção do polonês Zbigniew Marian Ziembinski no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1943. Encenada pelo grupo amador Os Comediantes, contava com Lina Grey (pseudônimo utilizado por Evangelina Guinle da Rocha Miranda), Auristela Araújo, Stella Perry e Carlos Perry nos papéis principais da ação, centrada no triângulo amoroso vivido por Alaíde, casada com Pedro, que deseja a irmã da esposa, Lúcia. Atropelada por um automóvel e à beira da morte, Alaíde revisita o seu casamento, a rivalidade com Lúcia e as fantasias surgidas da leitura dos diários de Madame Clessi, uma cafetina assassinada pelo namorado mais jovem. O programa da produção do dramaturgo recém-chegado aos palcos⁴ atende somente à função informativa, remetendo às bases destes documentos: bastante simples, com apenas uma página escrita, traz os nomes dos responsáveis pela montagem, personagens, o local e os dias de apresentação.

4. *Vestido de noiva* foi o segundo trabalho dramático de Nelson Rodrigues, cuja peça de estreia, *A mulher sem pecado*, não teve grande repercussão em 1942.

TEATRO MUNICIPAL

Dias 28 e 29 de Dezembro de 1943

“OS COMEDIANTES”

APRESENTAM

“VESTIDO DE NOIVA”

TRAGÉDIA DE

Nelson Rodrigues

MISE-EN-SCENE E DIREÇÃO:

Z. ZIEMBINSKI

ARQUITETURA CÊNICA E FIGURINOS:

SANTA ROSA

MODELO DO VESTIDO DE NOIVA:

Sra. INGA VARGAS

Alayde	Lina Grey
Mme. Clessy	Auristela Araujo
Pedro, o namorado, homem da capa e limpador	Carlos Perry
Lucia	Stela Perry
Pai de Alayde	Otávio Graça Melo
Mãe de Alayde	Maria B. Leite
Mãe do namorado	Luiza B. Leite Sans
D. Laura	Leontina Kneese
4 reporters	{ Armando Couto Alvaro Alberto Brutus Pedreira Carlos Melo
3 mulheres	{ Virginia de Souza Neto Maria Sarli Edelweiss
Mulher inatural e mulher do telefone	Stela Graça Melo
Homens inatuais	{ Isaac Paschoal Armando Couto
Medicos	{ Brutus Pedreira Alvaro Alberto Darcy dos Reis Luiz Paulo
Medico de serviço e speaker	Brutus Pedreira
Rapaz do café	Nelio Braga
Jornaleiros	Meninos da Casa do Pequeno Jornaleiro

CASACO CEDIDO GENTILMENTE PELA CASA “CAPITUMODAS”

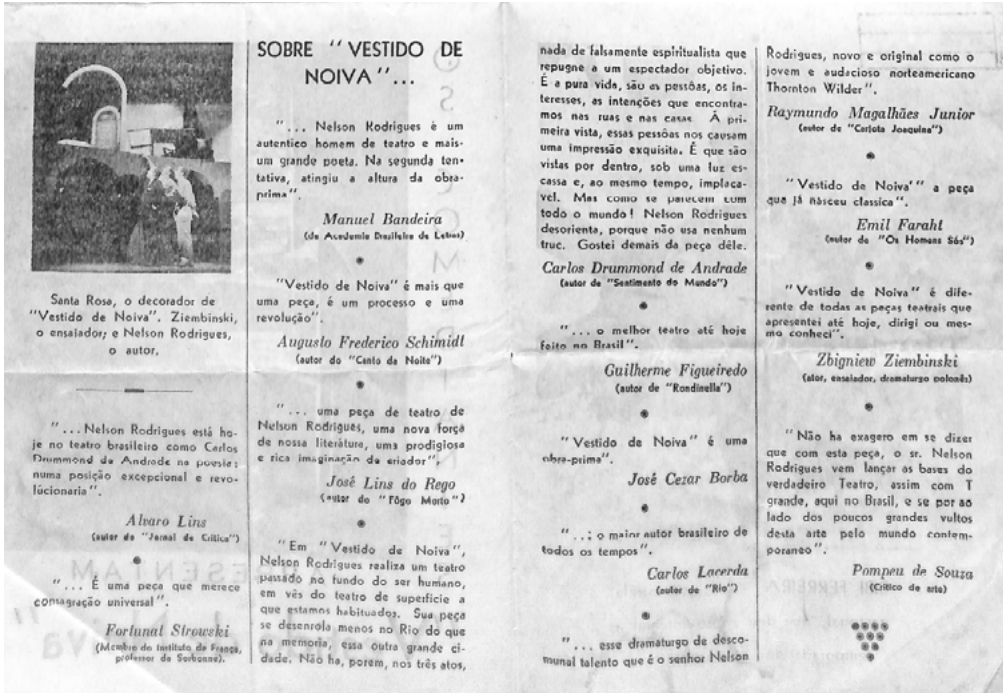
Distr. interna. Tipografia Bergman & Cia. Ltda. Av. Mem de Sá, 917 T. 42-2989

Página do programa de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, direção de Zbigniew Marian Ziembinski, Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1943.
Fonte: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro — FTM — RJ/Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa/Governo do Estado do Rio de Janeiro.

Aclamada pela crítica principalmente por seu ineditismo estético, com uma ação desenrolada de maneira não-linear em três planos cenográficos (memória, alucinação e realidade), a peça foi logo remontada pel'Os Comediantes, mais uma vez dirigida por Ziembinski, com Maria Sampaio substituindo Lina Grey e Irena Stypinska no lugar de Auristela Araújo. O programa do espetáculo representado em 1945 nutre-se do êxito conquistado e se apresenta como um caderno dobrado em quatro partes, em frente e verso, com uma imagem de capa e um *co-texto* mais robusto, formado por fotografias, biografias dos intérpretes dos protagonistas e uma sinopse escrita por Antonio Accioly Neto, diretor da revista *O Cruzeiro*.

Ainda, duas páginas inteiras funcionam como *avant-texto* e são dedicadas a colocações elogiosas de nomes então já consagrados, tais como os escritores Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e José Lins do Rego, bem como de Pompeu de Souza, ali chancelado como “crítico de arte”. Ao recuperarem a aclamação da obra sob um prisma estético, destacam-na como inovadora e audaciosa, e, como faz a ênfase histórica, tratam-na já como um legítimo clássico, apesar de sua pouca idade. Para os leitores imediatos, promovia-se a imagem de “um dramaturgo de descomunal talento”, nas palavras do jornalista e teatrólogo Raymundo Magalhães Júnior (Programa *Vestido de noiva*, 1945, n.p.), e para nós, hoje, resta uma evidência dos tons superlativos que acompanhavam Rodrigues já no início de sua carreira.

Por fim, o documento também anuncia e cria expectativas para o próximo trabalho do dramaturgo a ser produzido pela companhia, *A mulher sem pecado*, dirigido por Zygmunt Turkow e estrelado pela “nova e magistral figura do teatro moderno, no Brasil” (Programa *Vestido de noiva*, 1945, n.p.), Graça Mello.



Página do programa de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, direção de Zbigniew Marian Ziembinski, Teatro Fênix, Rio de Janeiro, 1945.

Fonte: Centro de Documentação Teatral da Universidade de São Paulo — CDT USP.

Ao longo das décadas, à medida que a peça foi sendo remontada e considerada quase consensualmente como o dispositivo modernizador dos palcos brasileiros, Nelson Rodrigues também passou a ser acusado de adotar discursos machistas e reacionários. Não à toa, passadas oito décadas, a sinopse proposta pelo programa da obra dirigida por Helena Ignez, em 2024, no SESC Consolação, em São Paulo, esquiva-se de trazer somente um resumo objetivo e neutro, como David sugere que deveria ser, para declarar o seu intuito de dialogar com essa polêmica recepção, terminando por afirmar, a despeito dela, a maestria do autor:

Nessa atual montagem de *Vestido de noiva*, o empenho é de passar a limpo este autor controverso para que seja reverberada a sua genia-

lidade teatral. Alaíde e Lúcia, as duas irmãs rivais, com ímpetos fortes de libertação trágica em que todas as escolhas serão castigadas [*sic*]. A peça em três atos é dividida em três planos: alucinação, realidade e memória. (Programa *Vestido de noiva*, 2024, n.p.)

Com 22 páginas, o documento encadernado, repleto de imagens coloridas, possui *co-texto* e *avant-texto* com ênfases estéticas e genéticas, que incluem a ficha técnica, fotos e biografias do elenco, uma apresentação do espetáculo, um panorama da carreira de Rodrigues, textos escritos por Ignez e Lucélia Santos, intérprete de Madame Clessi, e o anúncio de uma *masterclass* gratuita, uma aula presencial durante a temporada, quando as atrizes principais e a diretora proporcionariam “uma visão aprofundada sobre a construção das personagens Madame Clessi e Alaíde”, compartilhando “suas experiências, vivências e conexões com o legado de Nelson Rodrigues” (Programa *Vestido de noiva*, 2024, n.p.).

Os louvores ao dramaturgo são evidentes em praticamente todos os trechos, como no depoimento de Ignez intitulado “Ode a Nelson Rodrigues”, em que conta sobre o desenvolvimento do processo de criação da remontagem e faz questão de declarar: “Bem, Nelson Rodrigues é um gênio, a gente sabe disso, e quando entra em contato íntimo com os seus textos, isso é reafirmado a cada momento, ao ponto de não querer perder nada, nem a rubrica, nem uma vírgula.” (Programa *Vestido de noiva*, 2024, n.p.).

Embora prometam “passar a limpo” a recepção rodriguiana, as páginas terminam não examinando a conteúdo questões apontadas como controversas em sua obra, levando-nos a concluir que o imperativo do programa é menos debater de fato as espinhosas alegações que cercam Rodrigues, e mais informar ao público que os agentes criativos têm consciência delas e não necessariamente as endossam. Além disso, salientando o caráter clássico de *Vestido de noiva*, como colocado já no próprio texto de abertura, o programa se aproxima de uma ênfase his-

tórica e relembra as tantas ocasiões em que a peça foi revisitada e as “camadas memoriais de todas as encenações já feitas” (Programa *Vestido de noiva*, 2024, n.p.), sem, porém, referir-se a outras produções específicas além da de 1943.

Diante dos abismos do clássico de Nelson Rodrigues

Cada encenação de uma obra teatral de Nelson Rodrigues suscita a pergunta incontornável sobre a viabilidade de se acrescentar algo de novo às suas criações. Recorrendo a Italo Calvino, é possível conjecturar que “toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira”, o que se aplica muito bem a *Vestido de Noiva*, este clássico tantas vezes revisitado por ainda ter algo a dizer aos nossos dias. Na mesma medida, as oito décadas que agora nos separam de sua estreia, sob a direção do lendário diretor polonês naturalizado brasileiro Zbigniew Ziembinski, sobrepõem camadas memoriais de todas as encenações já feitas, assentando códigos próprios a cada tempo, como também é característico aos clássicos.

Marco da renovação do teatro brasileiro nos anos de 1940, *Vestido de Noiva* levou o espectador da época a um estado de espanto diante da trama obismal que enreda a vida de três mulheres pelos desígnios da morte, em uma imersão de Nelson Rodrigues na mente humana. Por esse motivo, esta dramaturgia é compreendida no conjunto dos “peças psicológicas” do autor, ao lado de *A Mulher sem Pecado*, *Valsa nº 6*, *Viúva*, porém *Honeste e Anti-Nelson Rodrigues*. Mas será que os famosos planos

narrativos simultâneos (realidade, alucinação e memória) ainda causam impacto no espectador de hoje?

Diante dessa indagação, tem muito a dizer a encenação dirigida por uma artista da envergadura de Helena Ignez, que transita livremente entre o teatro e o cinema como atriz, diretora e realizadora. Fiel às suas referências, Helena projetou uma peça-filme para dar concretude aos estados mentais sugeridos pela narrativa, além de propor uma abordagem de gênero pertinente à atualidade, repensando as rubricas rodrigueanas, sobretudo as que enquadraram as mulheres em certas convenções sociais e morais muito datadas.

Com essa visada, este espetáculo relê Nelson Rodrigues preservando-lhe o tom provocador e a capacidade de atrair a crítica sobre si, o que reitera sua assinatura e seu lugar na dramaturgia brasileira. E este projeto artístico, ao proporcionar ao público a oportunidade de refletir sobre as representações da nossa cultura, à luz do presente, encontra acolhida na ação programática do Sesc quanto ao incentivo à criação e à circulação de obras que atravessam os tempos.

Sesc São Paulo

Páginas do programa de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, direção de Helena Ignez, SESC Consolação, 2024.
Fonte: Acervo de Esther Marinho Santana.

Ao observarmos os três materiais, vemos que reproduzem a tendência progressiva de complexificação dos programas no transcorrer do século xx, com projetos editoriais e gráficos mais elaborados. Enquanto o primeiro apenas fornece indicações factuais a respeito do trabalho de um dramaturgo quase desconhecido, o segundo ganha mais seções e incorpora índices da aclamação recente da obra em elementos variados, expondo-os para convencer as plateias de que elas se encontravam dian-

te de um trabalho de grande valor. Por fim, o terceiro, ainda mais longo, chama a atenção para a recepção crítica construída nos últimos oitenta anos, que problematizou e segue problematizando a obra rodriguiana, olhando para o dramaturgo como um monumento controverso, cuja excelência seria, enfim, inabalável.

***Programas de espetáculos de ópera de Pequim:
a reconstituição de um evento extraordinário
e esquecido***

Primordial para definir um programa ao informar sobre o espetáculo e os profissionais nele envolvidos, o *co-texto* pode não parecer muito frutífero fora do contexto da encenação. No caso das montagens de *Vestido de noiva* discutidas acima, são informações que situam e oferecem um melhor entendimento do formato geral de cada produção, pouco capazes de sustentarem análises mais aprofundadas de uma obra hoje já conhecida e amplamente examinada. Porém, conteúdos factuais básicos podem desempenhar um papel imprescindível quando viabilizam a recuperação de episódios ignorados pela história do teatro no Brasil, proporcionando até mesmo novas compreensões de nossa cena, como demonstram os programas utilizados para as apresentações da ópera de Pequim nos palcos do Rio de Janeiro e de São Paulo na década de 1950.

Apesar do que sugere o nome cunhado pela perspectiva ocidental, não existe um real parentesco entre a ópera de Pequim e o gênero operístico europeu. Trata-se de uma manifestação teatral que combina falas declamadas com canto, acompanhamento musical constante, dança, pantomimas e acrobacias, surgida no final do século XVIII, durante a

Dinastia Qing (1644–1912)⁵. A princípio identificada às classes populares, a ópera de Pequim logo passou a se entrelaçar com os poderes dominantes: ao longo do século XIX, caiu nas graças do império; após o estabelecimento da República da China, em 1912, ocupou posição central no processo de construção da nova cultura republicana; e, por fim, após a fundação da República Popular da China por Mao Zedong, em 1949, assumiu um papel notável nas políticas interna e externa do Partido Comunista ao longo dos anos 1950 (Santana, 2024).

Representando a nação maoísta, uma trupe de ópera de Pequim se apresentou nos Theatros Municipais carioca e paulista em 1956, dezoito anos antes da oficialização das relações diplomáticas entre o Brasil e a República Popular da China. Embora os jornais e revistas de maior circulação daquele período, como *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *Tribuna da Imprensa*, *Última Hora*, *O Globo*, *Imprensa Popular*, *O Estado de São Paulo*, *Folha de São Paulo*, *Correio Paulistano*, *Para Todos*, *Manchete* e *Cruzeiro* tenham noticiado exaustivamente o primeiro encontro dessas plateias com uma forma teatral chinesa, não o fizeram com rigor de dados sobre o repertório ou os artistas visitantes.

As dezenas de textos assinados por alguns dos nomes mais pulsantes do horizonte intelectual daqueles anos, como os críticos teatrais Sábato Magaldi, Paulo Mendonça e Henrique Oscar, os musicólogos Renzo Massarani e Eurico Nogueira França ou os escritores Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Lygia Fagundes Telles, Vinicius de Moraes e Rubem Braga, destacam o encanto e o espanto diante da atração vinda do outro lado do mundo, mas não nomeiam com clareza a compa-

5. A ópera de Pequim é apenas um dentre centenas de outros teatros originados no território chinês ao longo dos séculos, denominados *xiqu* (戏曲). Todos se baseiam na musicalidade e em uma intensa corporalidade, reguladas por sistemas rítmicos e códigos particulares. A partir do início do século XX, o “teatro falado” (话剧), importado diretamente dos moldes do realismo europeu, inaugurou uma nova vertente cênica no país. Atualmente, os gêneros tradicionais coexistem com criações contemporâneas, mais alinhadas às práticas ocidentais.

nhia, seus integrantes ou exatamente o que apresentaram. Tampouco o fizeram publicações dedicadas ao teatro no Brasil no último século, onde o episódio ou sequer aparece ou surge como um comentário de poucas linhas.

Assim, os programas⁶ do espetáculo *Ópera de Pequim — Teatro clássico da China* funcionam como fontes para a reconstituição de um acontecimento que, sem as suas informações, estaria praticamente perdido. Ainda que não revele o nome próprio da companhia — isto é, a Trupe Artística da China (中国艺术团), designação presente apenas em outros documentos estrangeiros —, e a chame somente de “ópera de Pequim”, o *co-texto* lista os nomes de seus mais de oitenta atores e músicos, além dos encarregados da direção e produção. Também o repertório é indicado: combinada de diferentes maneiras ao longo da temporada de setembro a outubro, a programação era formada tanto por peças encenadas de acordo com os parâmetros da ópera de Pequim⁷, como *Os três encontros*, *O adeus da favorita*, *A fortaleza de Yen-Ten-Chang*, *O rei dos singes* e *Tumulto no reino dos céus*, quanto por solos de música e dança folclóricas, além das coreografias representativas do regime maoísta, *Dança das fitas vermelhas* e *Dança do lótus*.

Ao longo das 30 páginas, há ainda anúncios publicitários, imagens e breves biografias dos astros principais, bem como sinopses de algumas das peças. Como *avant-texto*, o poeta Murilo Mendes assina uma introdução em que conta sobre o seu contato inicial com o teatro chinês, durante uma sessão de ópera de Pequim, em Paris, e afirma as suas qualidades artísticas. Atrelado ao teor estético, é evidente o empenho didas-cálico para tentar tornar aquele repertório, jamais visto, mais apreensível

6. Como o repertório variava de acordo com as sessões, há vários programas com os mesmos conteúdos, que se diferem apenas nas listagens das obras encenadas. Não é comum que um espetáculo tenha mais de um programa, salvo em casos assim, quando a programação muda ao longo da temporada.

7. Grande parte das peças dos *xiqu* é baseada em obras literárias, lendas ou histórias populares. A depender da tradição, podem ser encenadas de diferentes maneiras.

para as plateias brasileiras. Os dados biográficos, por exemplo, destacam os prêmios obtidos e o renome desfrutado no cenário chinês por artistas como Li Shaochun, Zhang Chunhua e Du Jinfang (referidos como Li Shao-chun, Chang Chun-hua e Tu Chin-fang⁸), enquanto também apontam alguns dos papéis típicos por eles interpretados⁹.

Em outro esforço de contextualização, os enredos das peças *Os três encontros*, *O adeus da favorita* e *A fortaleza de Yen-Ten-Chan*, apresentadas inteiramente em chinês, são resumidos. A prática de sintetizar o que se desenrola em cena não é exclusiva dos agentes criadores chineses ou de turnês de ópera de Pequim e é encontrada em grande parte dos programas de espetáculos, conforme observamos em *Vestido de noiva*. Aqui, entretanto, as sinopses se mostravam cruciais, já que eram as principais ferramentas dos espectadores para que tentassem contornar barreiras linguísticas e alcançassem algum entendimento. Se, atualmente, espetáculos em idiomas estrangeiros podem contar com legendas projetadas em tempo real nos palcos ou nas poltronas, tal recurso era inexistente no Brasil dos anos 1950.

8. Os nomes chineses não são escritos a partir de letras de um alfabeto, mas sim de caracteres, sendo necessária a transcrição fonética para línguas românicas para que possamos lê-los. Atualmente, a romanização é feita com base no sistema *pinyin* (por exemplo, 杜近芳 = Du Jinfang), que não era utilizado nos anos 1950 e resultava em outras grafias.

9. A ópera de Pequim possui quatro grupos de personagens: *sheng*/ 生 (heróis masculinos), *dan*/ 旦 (heroínas femininas), *chou*/ 丑 (figuras cômicas) e *jing*/ 净 (sujeitos grandiosos de rostos pintados). Dentro de cada um, há subcategorias, como jovens, velhos, lutadores marciais ou literatos. Não se tratam, pois, de personagens individualizadas, mas de tipos, que têm o figurino, a maquiagem, a gestualidade e a personalidade regidos por tais convenções.

ARTISTAS PRINCIPAIS

LI SHAO-CHUN — Famoso intérprete das papéis de jovem cavaleiro; obteve muitas vezes prêmios em festivais internacionais. Responsável pelo papel de rei dos macacos em "Tumulto no reino do Céu", em que se consagrou como um dos maiores mímicos do mundo.

CHANG YUN-HSI — Célebre nos papéis de "wu cheng" (jovem cava'eiro), é diretor da segunda companhia do Instituto do Teatro Clássico de Pequim.

YUAN SHIH-HAI — Intérprete do papel "cheng" masculino; responsável pelo principal papel masculino em "O adeus da favorita".

CHANG CHUN-HUA — Célebre "wu cheu" (cômico acrobata); primeiro prêmio no Terceiro Festival da Juventude e no Festival Nacional dos Teatros da China de 1952.

TU CHIN-FANG — Notável intérprete do papel de "tsing-yi" (jovem dama), uma das melhores atrizes do teatro chinês. Responsável pelo feminino em "O adeus da favorita".

YUN YEN-MING — Renomada atriz que se distingue pela grande sensibilidade e delicadeza das interpretações. Responsável pelos papéis principais em "O rio do Outono" e "O bracelete de jade".

LI TSUNG-YI — Célebre intérprete dos papéis de caráter.

LIU SHU-FANG — Famosa solista (soprano), tem percorrido vários países executando canções populares chinesas e ocidentais.



MODELOS
VARIADOS



Marie Claire

PRAÇA DA REPUBLICA, 137
36-3210

ESCRITORIO
34-4663

LE
COUTURIER
DU
SPORT

RUA AUGUSTA, 2659
8-5282

Naquele contexto de desenrolar das tensões da Guerra Fria (1947–1991) e da consequente cisão do mundo entre os polos capitalista e socialista/comunista, não era prudente, todavia, que se chamasse a atenção para quem, exatamente, era Chu. Fontes externas detalham que o diretor não possuía de fato uma trajetória criativa, mas sim uma atuação de fundo político como presidente da Associação do Povo Chinês para a Amizade com Países Estrangeiros (中国人民对外友好协会). Criada em 1954, a instituição operava em sintonia com o Partido Comunista para auxiliar artistas chineses a irem para o exterior, fomentando intercâmbios culturais e diminuindo o isolamento geopolítico da nova nação, ainda carente de laços com a maior parte da comunidade internacional (Xu, 2019). O espetáculo de 1956 atesta o sucesso da iniciativa em levar representantes da China maoísta a países em um eixo ideológico oposto ao seu — como o Brasil, à época presidido por Juscelino Kubitschek e às vésperas de ser tragado, a partir de 1964, por décadas de uma ditadura civil-militar que em muito dificultaria, quando não interditaria, a circulação de atividades de esquerda.

Rumamos, nesse sentido, em direção a uma nova perspectiva sobre os palcos brasileiros. Há tempos são estudados e conhecidos os rastros e as implicações da presença de atrações europeias em nossos palcos, que remonta a dinâmicas coloniais e persistiu ao longo do século xx. São também investigados os fluxos da produção cênica estadunidense, cuja exportação mundo afora foi impulsionada após a Segunda Guerra Mundial (1939–1945), graças ao aumento do poderio econômico dos Estados Unidos. As relações teatrais entre a China e o Brasil, por outro lado, ainda estão longe de serem suficientemente exploradas e convidam a análises por múltiplos campos.

As informações trazidas pelo material de 1956 assinalam o uso da ópera de Pequim como um pilar central da diplomacia cultural sete décadas antes de outro espetáculo fazer o mesmo, em um panorama sociopolítico já bastante distinto. Em 2024, o Brasil e a República Popular da China celebraram cinquenta anos da oficialização de suas relações diplomáticas,

em meio ao fortalecimento de suas parcerias comerciais e geopolíticas e ao crescente protagonismo mundial dos BRICS. Como parte do calendário de festividades, a Companhia Nacional de Ópera de Pequim (中国国家京剧院), fundada em 1955 na capital chinesa e hoje a mais conceituada trupe do gênero, apresentou-se em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro¹⁰.

Em suas 18 páginas, o programa do espetáculo possui uma estrutura semelhante à dos anos 1950, com a ficha técnica, biografias e imagens dos intérpretes, desenhos que remetem à imagética típica chinesa, agradecimentos aos organizadores e financiadores da turnê, anúncios publicitários e resumos das quatro peças apresentadas: *A encruzilhada*, *A donzela celestial espalhando flores*, *O roubo da erva mágica* e *As mulheres gerais da família Yang*.

Ainda, o *avant-texto* fornece explicações sobre as características essenciais da ópera de Pequim e da Companhia Nacional em um discurso de fundo tanto estético quanto histórico, já que afirma não apenas os méritos da trupe como o seu lugar indisputável na história cênica chinesa. Do mesmo modo, em um texto de abertura, Zhu Qingqiao, embaixador da China no Brasil, confere ao gênero um valor singular ao declarar que “a Ópera de Pequim é uma síntese da cultura tradicional e da visão estética da China (...), ela reflete a inovação, a inclusividade e o espírito pacífico da civilização chinesa” (Programa *Companhia Nacional de Ópera de Pequim*, 2024, n.p.)

Por fim, vale observar que algumas das mesmas questões de contextualização sobre a forma e os temas da ópera de Pequim que haviam sido abordadas em 1956 reaparecem nas páginas de 2024, atestando o intuito e a necessidade de mediação destes documentos tanto no contato inaugural do público com a cena chinesa quanto em nossos dias, ainda marcados pelo pouco conhecimento das artes asiáticas, seja entre o público em geral, seja também entre estudiosos de teatro.

10. Para saber mais sobre este espetáculo, leia a entrevista publicada por Santana e Mello (2025).



Careos amigos,

Bem-vindos à apresentação especial da Ópera de Pequim, trazida pelo Teatro Nacional de Ópera de Pequim da China.

Este evento marca o encerramento das celebrações artísticas do cinquentenário das relações diplomáticas entre a China e o Brasil. Ao longo dos últimos 50 anos, China e Brasil têm cultivado o respeito mútuo, a igualdade e a cooperação benéfica para ambos, fortalecendo a amizade e o entendimento entre os nossos povos.

A Ópera de Pequim é uma síntese da cultura tradicional e da visão estética da China. Em mais de um século de desenvolvimento, ela reflete a inovação, a inclusividade e o espírito pacífico da civilização chinesa.

Tenho a certeza de que o público brasileiro viverá uma experiência fascinante neste encontro com a cultura chinesa.

Desejo que, neste novo marco histórico, a amizade entre China e Brasil se renove continuamente por um futuro compartilhado!

朱青柯
Zhu Qingqiao

Embaixador Extraordinário e Plenipotenciário
da República Popular da China
na República Federativa do Brasil



O que é a Ópera de Pequim

A Ópera de Pequim é reconhecida como um tesouro cultural nacional da China tendo sido listada em 2010 como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO. A Ópera de Pequim é a forma de arte tradicional mais dominante que combina drama, música, canto, dança, mímica, acrobacia e artes marciais. Surgiu em Pequim em meados da dinastia Qing no final do século XVIII. Tornou-se totalmente desenvolvida e popularizada em meados do século XIX. A Ópera de Pequim foi criada formalmente em 1790, absorvendo muitos outros estilos de óperas regionais em diálogos e melodias. A performance da Ópera de Pequim é bastante sugestiva e simbólica em vez de realista: por exemplo, um ator pode encenar um galope a cavalo simplesmente usando um chicote e nada mais. Tempestades são realizadas por artistas dançando com guarda-chuvas. As habilidades de performance imaginárias dão aos artistas a liberdade de expressar mais cenas da vida.

A música da Ópera de Pequim apresenta arias, melodias, percussão sempre executada por uma banda de músicos que utilizam instrumentos musicais tradicionais chineses ao lado do palco.

O CNPOC tem no repertório mais de 500 programas onde a maioria das suas histórias provêm da história chinesa, do folclore e da história contemporânea.

Páginas do programa do espetáculo *Companhia Nacional de Ópera de Pequim*, direção de Wei Liyun, Teatro São Pedro, São Paulo, 2024.

Fonte: Acervo de Esther Marinho Santana.

Muito mais do que um rastro do efêmero

A materialidade duradoura que definiu os programas tem adentrado, nos últimos anos, um novo capítulo, inaugurado pelos programas em formato digital. Acessíveis via celular ou outros dispositivos eletrônicos por códigos QR, eles têm se popularizado devido ao seu menor custo de produção, já que dispensam a impressão e a distribuição física. Ao contrário das versões em papel, que terminam devidamente conservadas em acervos profissionais ou mesmo guardadas por apreciadores de teatro, os materiais digitais ainda não contam com políticas e práticas

de preservação regradas e terminam, muitas vezes, perdidos. Por ora, eles têm se limitado a replicar a exata configuração e as funcionalidades dos documentos impressos. No entanto, o novo suporte possibilita a exploração de recursos específicos do meio tecnológico, como links para conteúdos externos, inserções de áudio e vídeo, interações entre os produtores e os usuários/leitores, dentre outras ideias. Resta-nos, por ora, aguardar o seu futuro.

Neste capítulo, examinamos recortes de alguns programas de espetáculo com o objetivo de explorar as suas tantas potencialidades como fontes de registro e de pesquisas futuras. Além de fornecerem informações elementares sobre as montagens, como as identidades de seus realizadores, também funcionam como importantes instrumentos de aproximação do público com a produção artística, graças a notas explicativas, textos críticos, pistas interpretativas ou mesmo a escolha dos conteúdos visuais. Ademais, eles se revelam imprescindíveis para a recuperação da memória de eventos teatrais, que por sua própria natureza são passageiros e únicos, proporcionando uma janela para a reconstrução do que já se passou, bem como para as motivações, expectativas e discursos que envolviam as encenações — e que podem, em outros momentos, tornar-se terrenos de reinterpretações.

Os programas estão, enfim, longe de se restringirem à documentação do efêmero e podem fornecer subsídios valiosos tanto para a apreciação do que se assiste quanto para a construção de análises mais aprofundadas, construídas em diferentes tempos, sobre os palcos.

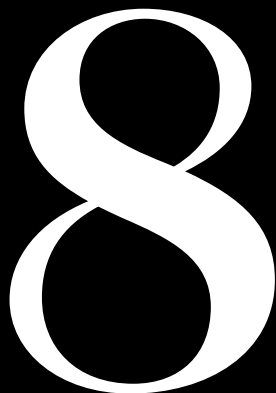
Referências

- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 6. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.
- CARLSON, Marvin. The development of the American theatre program. In: ENGLE, Ron; MILLER, Tice L. (org.) *The American Stage: Social and*

- Economic Issues from the Colonial Period to the Present. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- DAVID, Gilbert. Eléments d'analyse du paratexte théâtral: Le cas du programme de théâtre. *L'Annuaire théâtral*, n. 34, 2003, p. 96–111.
- HARTNOLL, Phyllis; FOUND, Peter (org.). *The Concise Oxford Companion to the Theatre*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1992.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (dir.). 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- Programa do espetáculo *Companhia Nacional de Ópera de Pequim*, direção geral de Wei Liyun, Teatro São Pedro, São Paulo, 2024.
- Programa do espetáculo *Ópera de Pequim — Teatro clássico da China*, direção de Chu Tunan e Zhao Feng, Teatro Municipal de São Paulo, 1956.
- Programa do espetáculo *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, direção de Zbigniew Marian Ziembinski, Teatro Municipal, Rio de Janeiro, 1943.
- Programa do espetáculo *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, direção de Zbigniew Marian Ziembinski, Teatro Fênix, Rio de Janeiro, 1945.
- Programa do espetáculo *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, direção de Helena Ignez, SESC Consolação, São Paulo, 2024.
- SANTANA, Esther Marinho; MELLO, Cecília. As sementes da Ópera de Pequim: Entrevista com a Companhia Nacional de Ópera de Pequim. *Urdimento — Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 55, pp. 1–18, 2025.
- SANTANA, Esther Marinho. As lições da Ópera de Pequim no Brasil: entre o hermetismo e a congregação. *Pontos de interrogação — Revista de crítica cultural*, Alagoinhas, v. 12, n. 1, p. 37–59, 2024.
- TORRES NETO, Walter Lima. Programas de teatro. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 112–131, 2016.
- 徐惊奇 [XU, Jingqi]. 楚图南与公共外交事业的发展 [Chu Tunan e o desenvolvimento da diplomacia pública]. *公共外交季刊: Public Diplomacy Quarterly*, v. 2, Summer Issue, 2019, p. 106–111.

LER A ALEGORIA NO TEATRO BRASILEIRO: O DIABO EM CENA

Marina Gialluca Domene



O teatro é uma forma de arte extremamente rica. É capaz de unir os movimentos do corpo, a voz, cenários, figurinos, música, canto e texto para a construção de um mesmo espetáculo, combinando recursos de diversas linguagens para produzir no público as sensações desejadas, transformando-se em uma experiência artística envolvente e complexa.

No campo da comunicação humana, as figuras de linguagem são recursos usados com mais frequência do que imaginamos: metáforas, comparações, eufemismos... todas essas ferramentas fazem parte do nosso cotidiano. Como é de se esperar, a literatura, sendo a arte verbal por excelência, também se apoiará muito nas figuras de linguagem.

O texto dramático conecta o teatro à literatura. Se a arte teatral parte do diálogo, então ela deve transformar os recursos e ferramentas linguísticos de que se apropria, de forma que ultrapassem os limites da língua e afetem todo o conjunto da peça e até a existência e construção de algumas personagens. A alegoria é um desses recursos, a qual veremos que ganha novas características ao assumir seu lugar no palco. Por meio dela, elementos importantes de uma peça, ou a própria peça, são capazes de ganhar uma nova camada de sentido, ou de ter o seu sentido totalmente transformado. Uma personagem, por exemplo, pode deixar de ser apenas um indivíduo para se tornar a personificação de uma ideia. Com isso, a alegoria funciona como um elo entre o abstrato e o sensível, permitindo que o público apreenda significados complexos por meio da cena.

Uma representação alegórica comum na arte ocidental é o Diabo. Enquanto, para o Cristianismo, essa figura não é uma alegoria, mas uma entidade espiritual mitológica, o mesmo não pode ser dito do seu significado para a arte. O que se propõe neste texto é entender como essa alegoria aparece no teatro e, por meio de seu exemplo, construir um caminho para a interpretação e compreensão de como outras alegorias operam no texto teatral.

Para isso, buscamos exemplos em quatro peças escritas e encenadas no Brasil. A primeira delas, *Na vila de Vitória*, foi escrita pelo padre jesuíta José de Anchieta na segunda metade do século XVI¹. A segunda é *Macário*, de Álvares de Azevedo, um exemplo importante do teatro romântico. As duas últimas foram escritas pelo autor paraibano Ariano Suassuna, em meados do século passado: o *Auto da Compadecida* e o *Auto de João da Cruz*. O primeiro passo de nosso estudo é um convite a conhecer um pouco mais as peças de que trataremos.

Que textos são esses?

Na vila de Vitória, de José de Anchieta

José de Anchieta (1534–1597) foi um padre jesuíta enviado ao Brasil em 1553 como parte da equipe de missionários católicos. Ele é conhecido por seu trabalho como gramático, poeta e dramaturgo. Sua obra

1. A definição de Brasil e de teatro brasileiro é uma questão delicada, especialmente ao tratarmos do período colonial. É difícil estabelecer um ponto de partida: seria com a Independência? Com a chegada dos portugueses? Ou já com o Brasil indígena? Consideramos o Brasil como um processo histórico e cultural complexo, formado por diversos povos e relações de poder marcadas tanto pela dominação quanto pela convivência. Nesse contexto, o teatro de José de Anchieta levanta discussões: embora nascido na Espanha e formado em Portugal, ele chegou ao Brasil aos 19 anos e viveu aqui até sua morte, aos 63 anos de idade. O padre-dramaturgo produziu peças que só fazem sentido inseridas no contexto do Brasil Colônia. Estudiosos como Décio de Almeida Prado (2012) e Sábado Magaldi (1997) defendem a inclusão dessas obras no teatro brasileiro, e é com base nessa perspectiva que optamos tratá-las.

literária é totalmente dedicada à religião e suas peças têm forte caráter didático, já que tinham o objetivo de ensinar tanto indígenas quanto colonos acerca da doutrina cristã.

De fato, como em diversas peças do período, cada vez que o demônio entra em cena no teatro de Anchieta, fá-lo para apontar os pecados da sua plateia, a quem busca incessantemente educar segundo os valores cristãos. Por isso, é importante ressaltar que seu público-alvo era composto por indígenas e por colonos portugueses e espanhóis. Podemos chegar a deduzir, com certo grau de certeza, qual tipo de audiência estava presente para uma determinada encenação com base na língua ou línguas em que a composição foi realizada, além do objetivo do espetáculo, que variava ligeiramente de um público para outro.

No caso dos europeus, o objetivo era fazer uma espécie de manutenção ou aprimoramento de seus hábitos com base em uma religião — o catolicismo — já bem conhecida por eles. Desta forma, o objetivo de Anchieta ao encenar para os colonos era lembrá-los daquilo que já sabiam, exortando-os a seguirem os mandamentos da Igreja. Quanto aos indígenas, a proposta era apresentar esta mesma religião para um grupo pouco ou nada familiarizado com a doutrina, de maneira a convertê-lo e levá-lo a adotar práticas sociais, culturais e espirituais condizentes com a sua nova fé, apagando os traços de sua cultura tradicional.

Encenada por volta de 1586 na região da atual cidade de Vitória, Espírito Santo, *Na vila de Vitória* foi escrita inteiramente em português e em castelhano. Nesta peça, cada personagem fala uma língua específica, mesmo quando dialogando com outra que fale uma língua diferente. A partir disso, podemos concluir que este espetáculo foi realizado para um público majoritariamente europeu.

Satanás e Lúcifer abrem a peça e discutem, disputando a supremacia entre os demônios. Eles mencionam seus feitos tanto na Antiguidade quanto no Brasil Colônia e enaltecem os pecados que levam à humanidade. O Mundo e a Carne chegam para apoiar Lúcifer em sua batalha contra São Maurício, protetor da Vila de Vitória, que vem acompanha-

do de São Miguel Arcanjo. A seguir, o Bom Governo e a Vila de Vitória entram em cena, chorando a decadência humana. Depois, o Governo tenta consolar a Vila e ambos tecem críticas graves ao comportamento cruel dos colonos para com os indígenas.

Entra em cena, então, a Ingratidão, sempre grávida, que se apresenta como “mãe de pecados” (Anchieta, 1954, p. 804, v. 803), e declara que suas ordenações “são as que regem o povo” (Anchieta, 1954, p. 804, v. 814). O foco do público muda para uma nova personagem: o Embaixador Castelhana, que surge criticando a plateia pela falta de gratidão a Deus. A sua presença desagrada a Ingratidão e ele se benze contra ela, ameaçando-a em nome de Jesus.

Chegam mais três figuras: Vitor² e outros dois companheiros de São Maurício, que consolam o Embaixador, após a Ingratidão atormentá-lo mais uma vez. Os cinco saem de cena para dar lugar à Vila de Vitória e ao Governo, que falam de seu alívio e da necessidade da verdadeira fé. Como demonstrado, a peça recorre a muitas alegorias para a composição do seu enredo. Especificamente quanto ao diabo, ele é tratado como recurso cênico e didático: representar os pecados e, mais tarde, o castigo para aqueles que se recusam a seguir os preceitos católicos.

Macário, de Álvares de Azevedo

Cerca de dois séculos e meio depois, encontramos Álvares de Azevedo (1831–1852), que está entre os maiores autores do romantismo brasileiro. Apesar de sua morte precoce, aos 20 anos de idade, este jovem nos deixou três obras de grande fôlego artístico e literário: um livro de poemas intitulado *Lira dos vinte anos*, publicado em 1852; uma coletânea

2. Vitor e os outros dois companheiros são membros da Legião Tebana, um grupo de legionários cristãos dos quais São Maurício era capitão. Quando o imperador Maximiano ordenou que se fizessem sacrifícios aos deuses, a tropa recusou-se. São Maurício foi punido com a morte e tornou-se uma inspiração para seus subordinados, que também foram executados.

de contos intitulada *Noite na taverna*; e a peça de teatro que nos interessa, *Macário*, ambos os últimos publicados postumamente em 1855.

A peça — que dialoga diretamente com o *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe — inicia com Macário, um jovem que, ao entrar em uma estalagem, encontra-se com um desconhecido. Eles começam a conversar sobre poesia, amor, mulheres, entre outros temas. Ao fim da conversa, o estranho revela ser Satã, a quem Macário tem procurado há alguns anos. Juntos, eles se dirigem a uma cidade poluída e em decadência — uma crítica à cidade de São Paulo, onde Álvares de Azevedo estudava à época. Eles chegam a um cemitério, onde Macário adormece e tem um pesadelo com uma mulher pálida que beija os cadáveres. Satã o acorda e diz que a mulher é sua mãe, que agora está no Inferno. Indignado, Macário expulsa o diabo, acordando na estalagem do início da peça. Ele pensa ter sonhado, até ver no chão as pegadas queimadas de um bode.

Na segunda parte do texto, Macário está na Itália com Penseroso, seu amigo sonhador, que representa a inocência e a ingenuidade da juventude, características de que a personagem-título parece ser totalmente desprovida. A desesperança de Macário entra em choque com a ingenuidade de Penseroso, que acaba por cometer suicídio. A peça finda quando Satã leva Macário a uma nova taverna, onde escutarão as histórias narradas pelos convivas, o que invariavelmente acaba por conectar este texto aos contos de *Noite na taverna*.

***O auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna**

Ariano Suassuna (1927–2014) é considerado um grande intelectual do século xx brasileiro, tendo tido envolvimento com a literatura, o teatro, as artes plásticas, para citar apenas algumas áreas. Foi um dos fundadores do Movimento Armorial, que buscou inspiração em elementos da cultura nordestina, com um toque medieval, e tinha por objetivo produzir uma arte erudita a partir da cultura popular. Suassuna envolveu-se com o teatro enquanto cursava Ciências Jurídicas e Sociais na Faculdade de Direito do Recife. Ele foi um dos autores que, durante o século xx,

mais deu espaço para que o diabo entrasse em cena, trazendo para o palco diversos aspectos da cultura popular, incluindo a sua religiosidade.

O *Auto da Compadecida* apresenta episódios da vida da população de Taperoá, cujos crimes, pecados e hipocrisias são expostos. João Grilo, o pobre malandro da cidade, é quem mais sofre à mercê dos mais poderosos, tentando, ao mesmo tempo, tirar vantagem em todas as situações possíveis.

Quando diversas personagens morrem durante um ataque de um bando de cangaceiros — incluindo João Grilo e o próprio líder do grupo, Severino do Aracaju —, veem-se em um espaço onde suas almas serão julgadas. O promotor de justiça é o Encourado³ — o Diabo — e o juiz é Manuel⁴ — o Cristo. Para advogada de defesa, João Grilo apela para a Compadecida — Nossa Senhora —, que roga pelos pecadores na hora de sua morte. O julgamento é inspirado sobretudo em fontes medievais e mostra uma das facetas mais temíveis do Diabo. Nesta cena, da qual a peça deriva seu título, Severino é enviado ao paraíso, enquanto suas vítimas ficam no purgatório. Contrariando a vontade do Encourado, João Grilo volta à Terra, recebendo mais uma chance.

O auto de João da Cruz, de Ariano Suassuna

O autor paraibano abre um espaço ainda maior para que a figura do diabo entre em cena no *Auto de João da Cruz*, cuja primeira versão data de 1950. Assim como o *Macário*, de Álvares de Azevedo, este texto também busca inspiração em *Fausto*, de Goethe, e, como outras peças de Suassuna, em cordéis que circulavam pelo Nordeste brasileiro, muitos deles anônimos.

3. Representado como um homem vestido com roupas de couro de vaqueiro, este é o nome que Suassuna dá ao Diabo em seu texto. Outros diabos na sua obra também contam com nomes que diferem das referências mais comuns ao demônio.

4. “Manuel” é uma corruptela do termo “Emanuel”, usado na religião católica como um aportuguesamento do termo hebraico *Immanuel*, traduzido como “Deus conosco”. É um nome frequentemente atribuído a Cristo.

No *Auto de João da Cruz*, a personagem-título é um carpinteiro de origem humilde, mas muito ambicioso, nascido em uma família católica devota. Um dia, ele recebe a proposta de um Cego de que ele poderia ter todo o poder que desejasse. João da Cruz abandona, então, seu nome, assumindo a alcunha de João Sem Medo, e desaparece da vida de seus pais e de Regina, a mulher a quem amava. Durante três anos, ele ganha fama e torna-se temido por todo o sertão, perdendo toda a identidade que tinha antes, para o desespero de seu Anjo da Guarda, que tampouco consegue encontrá-lo.

O Diabo entra em cena, na figura de um Cego. Ele tenta corrompê-lo com tentações materiais, enquanto o Anjo busca guiá-lo pelo caminho da retidão. A iminência da morte, evidenciada por meio do fim da vida dos pais e de um amigo de João da Cruz, serve como um lembrete constante da fragilidade da vida e da urgência em escolher um caminho moralmente correto, levando o protagonista ao arrependimento e à libertação contra o Cego que tentava enganá-lo.

A alegoria, na comunicação e no palco

Se o Diabo habita a arte enquanto alegoria, é preciso entender, então, o que é uma alegoria e, mais especificamente, o que é uma alegoria no teatro. O termo *alegoria* vem do grego — *allos* (outro) e *agoria* (falar) — e indica uma figura de linguagem que opera como uma espécie de metáfora continuada. É a substituição de um pensamento por outro, e o resultado é uma substituição do abstrato pelo concreto. Na peça de José de Anchieta, por exemplo, embora o título faça uma referência ao local em que a trama se dá, a própria Vila de Vitória torna-se uma personagem, representando toda a comunidade presente na encenação, vítima dos ataques do demônio e verdadeiro campo de batalha espiritual. Por outro lado, o Bom Governo entra em cena para representar o “bom colonizador”, um exemplo de cristão que pratica justiça e caridade.

Existe, então, uma relação entre a alegoria e a metáfora, uma figura de linguagem que realiza uma aproximação entre dois elementos e atribui característica de um ao outro. Um exemplo de metáfora é a *Canção da Amé-*

rica, escrita por Milton Nascimento e Fernando Brant, cujo verso inicial é: “Amigo é coisa pra se guardar debaixo de sete chaves”. A metáfora proposta pelos compositores serve para indicar o valor de uma amizade verdadeira, através do sentido figurado da expressão, ao invés de dizer que a amizade é um objeto que deve ser guardado sob diversos cadeados e trancas diferentes.

A metáfora é diferente da comparação, porque a comparação explicita o processo com o uso de conectivos comparativos, como “como” e “tal qual”. Se o verso de Milton Nascimento e Fernando Brant fosse uma comparação, ele diria: “amigo é *como* algo que se guarda debaixo de sete chaves”. Apesar da ausência do conectivo no verso dos músicos, a conexão entre as duas partes da metáfora é bastante evidente. A alegoria, por sua vez, deixaria mais complexo o processo da metáfora, pois, na alegoria, “a equação entre os elementos da comparação é tal que se omite o fim real e se menciona tão somente o imaginário”⁵ (Fothergill-Payne, 1977, p. 22). Isso significa que a alegoria aproxima dois conceitos de maneira menos explícita, pois oculta um deles.

Outra diferença importante entre a metáfora e a alegoria é a relação com o ensino, tão profunda e essencial à alegoria, mas inexistente na metáfora (Magnavacca, 2005, p. 59–60), já que esta não tem a função de ensinar. A alegoria, sim. Esta característica permite maior controle do autor sobre a interpretação do leitor ou espectador (Fletcher, 1970, p. 304), ou seja, a peça é capaz de conduzir com mais facilidade a compreensão que se deseja que o público tenha, o que é essencial no caso de peças didáticas, por exemplo. Em última análise, trata-se de “um recurso ideológico”, por meio do qual são apresentados “valores e conceitos de ordem moral, tais como a caridade, a fé, a morte, a luxúria etc.” (Silva, 2019, p. 77).

Até agora, conhecemos a alegoria como uma figura de linguagem, o que é uma discussão importante de ser realizada. Mas não é o bastante, porque estamos falando do palco. Por isso, recorreremos a Patrice Pavis em seu *Dicionário de teatro* (2005, p. 11), para quem a alegoria é a pró-

5. Os textos em língua estrangeira citados foram traduzidos por nós.

pria “personificação de um princípio ou de uma ideia abstrata que, no teatro, é realizada por uma personagem revestida de atributos e de propriedades bem definidos (a foice para a Morte, por exemplo)”.

A alegoria é útil ao teatro, especialmente aquele de matriz religiosa ou didática — mas não se limita a isso. Um dos motivos para tanto é a materialização, na cena, de conceitos que se quer discutir com o público, de forma a simplificar o que, de outra forma, talvez se provasse complexo e abstrato demais para a compreensão. Outra razão é possibilitar a exposição de conflitos internos, em que o indivíduo se vê dividido entre a virtude que deveria ter e o vício que deseja adotar, ou então entre a virtude que deveria ter tido e o vício que, de fato, adotou.

No teatro português quinhentista, Gil Vicente recorre à alegoria em diversas de suas peças, como a Morte, no *Auto da barca da Glória*, e a Alma e a Igreja, no *Auto da Alma*. Quase todas as personagens da peça anônima do século XV *A convocação de Todo-o-Mundo* (*The summoning of Everyman*, no original em inglês) são alegorias: Todo-o-Mundo — que representa a própria Humanidade —, a Amizade, as Boas Ações, os Bens Materiais, a Sabedoria, a Beleza, a Confissão, entre outras. Como se pode ver, o teatro do final da Idade Média é marcado por uma forte presença de alegorias. Entretanto, o uso das alegorias não se restringe a este recorte temporal, uma vez que o teatro ocidental, a partir da modernidade, tornará a recorrer a elas, diversificando os seus significados em novas formas de expressão.

Um dos textos escolhidos para esta discussão, *Na vila de Vitória*, ilustra bem outras formas de alegoria além do Diabo, já que todas as personagens ali são alegóricas. Para além de Lúcifer, Satanás e da Ingratidão, que compõem um conjunto “negativo” na intriga, temos também a Carne e o Mundo, ambos mencionados ao longo de boa parte do Novo Testamento, na Bíblia. A Carne é uma representação da natureza pecaminosa da humanidade, mencionada no *Evangelho de São João* 3:6, onde Jesus Cristo afirma que “o que nasceu da carne é carne, o que nasceu do Espírito é espírito”. O Espírito, neste caso, é uma referência

ao Espírito de Deus, que guiaria e protegeria os fiéis, e opõe-se à Carne. Outro exemplo está na *II Epístola de São Paulo aos Coríntios* 10:3, em que o autor declara que, “embora vivamos na carne, não militamos segundo a carne”. De acordo com o apóstolo, o ser humano terá a companhia constante da natureza pecaminosa, mas não poderá jamais permitir que ela conduza suas ações. Assim, porque esta interpretação da Bíblia é comum aos católicos, a Carne e o Mundo ajudam a estruturar o embate entre Bem e Mal, entre a natureza humana e a orientação divina na peça.

A segunda alegoria, o Mundo, não vai representar o planeta Terra, mas a sociedade humana e seus impulsos. Isto porque, novamente, faz parte do imaginário católico coetâneo a interpretação do “mundo” como o apresenta São João Evangelista, na *I Epístola de São João* 2:15, em que ordena aos cristãos: “Não ameis o mundo nem o que há no mundo. Se alguém ama o mundo, não está nele o amor do Pai”. A interpretação mais comum deste versículo é que o apego aos prazeres mundanos afasta o ser humano do amor a Deus. Assim, a alegoria do Mundo em *Na vila de Vitória* não remete a um espaço físico, mas simboliza as tentações e paixões carnis que afastam o ser humano da salvação, de maneira a reforçar a crítica tecida por Anchieta ao desvio moral dos colonos.

Um outro exemplo de alegoria no teatro brasileiro pode ser encontrado na peça *Arena conta Zumbi*, escrita por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal em 1965 e encenada pelo Teatro de Arena, com música de Edu Lobo. O texto reconta a história de Zumbi dos Palmares, herói quilombola da atual região de Alagoas, que se torna um símbolo alegórico do próprio povo que resiste à opressão — o que torna o Quilombo dos Palmares, então, uma alegoria para a utopia social. Enquanto isso, Domingos Jorge Velho representa o braço armado do poder. De acordo com Stephanie da Silva Borges (2019, p. 76), “é possível que a peça diga respeito ao contexto de 1964, mas ela defende, acertando o tempo, que se alegorizam sobretudo os conflitos democráticos ocorridos antes do golpe”.

Por fim, podemos apontar a peça *Gota d'água*, escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes e lançada em 1975. A personagem principal é Joana, uma habitante de uma comunidade no Rio de Janeiro que é abandonada pelo marido, Jasão, que fica noivo da filha do proprietário das residências da vila. O texto é uma releitura do mito grego de Medeia, a feiticeira abandonada por seu amante Jasão, que buscava um casamento mais vantajoso, deixando os filhos ilegítimos à berlinda. Joana é uma alegoria da classe trabalhadora. Jasão representa o trabalhador arrivista, que adere ao sistema que oprime seus pares, e Creonte simboliza a classe burguesa e conservadora, que explora o povo.

Os autores desses dois textos recorreram à alegoria como um recurso para a arte política e engajada (Borges, 2019). Desta forma, a alegoria renova seu propósito pedagógico, com o objetivo de engajar seu público politicamente.

O Diabo: tentador, carrasco e personagem

O Diabo é uma figura bastante importante no sistema de crenças cristãs. Ele não pode ser considerado uma alegoria no campo da religião, pois, ainda que exista no âmbito espiritual, mais do que no mundo concreto, o credo cristão considera-o real. Isso significa que ele não é visto como uma representação; antes, possui uma existência própria.

Entretanto, sua situação torna-se um pouco mais complexa quando entramos no domínio da arte, sobretudo da literatura e do teatro, em que os demônios são frequentemente “encarnações” de conceitos mais abstratos ou representações físicas de um conflito que nos escapa aos sentidos. Então, porque a sociedade e a cultura ocidental estão intrinsecamente ligadas à cristandade, para entender o Diabo representado no teatro, faz-se necessário conhecer um pouco do papel que ele desempenha dentro do cristianismo.

Nos primeiros séculos de Cristianismo, o Diabo tem pouca relevância, seja na teologia, seja na arte sacra. A Bíblia menciona-o poucas vezes e ele figura com pouca frequência em gravuras ou pinturas. A primeira vez

que se tem notícia de ele aparecer na iconografia cristã é na forma de um anjo decaído, de sorriso irônico e unhas curvadas, em uma igreja no Egito, no século VI. Nas ilustrações da Bíblia de São Gregório de Nazianzeno⁶, ele é representado como um sedutor, ao passo que, nas igrejas católicas orientais, surge como um herói abatido. Em nenhuma dessas instâncias, a imagem que se tem do Diabo é feia ou repulsiva, mas uma representação do belíssimo anjo caído que a tradição cristã afirma ser a sua origem.

É apenas com o passar dos séculos que ele se torna assustador, feio ou repulsivo — e cada vez mais importante. De fato, é no final da Idade Média que o Diabo ganha algum protagonismo. Para a doutrina cristã, ele é parcialmente responsável pelo Pecado Original — ou, ao menos, serve como seu catalisador —, descrito no começo da Bíblia. O livro do *Gênesis* (3:1–13) relata que a tentação da Serpente levou Eva, a primeira mulher, a comer do fruto da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal, em desobediência à ordem de Deus de não o fazer. Depois, Adão, o primeiro homem, fez o mesmo. Isso causou, de acordo com a Bíblia, a queda da humanidade.

Neste ponto, os textos sagrados do Cristianismo não associam diretamente o animal ao demônio. Entretanto, o *Apocalipse* (12:9) descreve a derrota da “antiga Serpente, o chamado Diabo ou Satanás, sedutor de toda a terra habitada”, estabelecendo então a relação direta e, mais ainda, estabelecendo o papel desta figura na narrativa do Éden. Além disso, segundo a tradição cristã, o Diabo também seria responsável por castigar os pecadores.

Isso é visto em diversas obras de arte, como no quadro *A queda dos condenados*, pintado por Peter Paul Rubens em 1620, que mostra as almas destinadas ao Inferno caindo. Elas são arrastadas por demônios que as levam em direção a um grupo de dragões e outros demônios, que já se ocupam de atormentar aqueles que jazem nas profundezas do sofrimento eterno:

6. São Gregório de Nazianzeno não organizou uma edição da Bíblia. Entretanto, existe em associação ao seu nome um manuscrito iluminado, isto é, uma espécie de códice com excertos bíblicos, trechos litúrgicos, homilias e pequenas ilustrações chamadas *miniaturas* que representam passagens bíblicas e temas cristãos, em estilo bizantino.



A queda dos condenados, de Peter Paul Rubens.

Fonte: Peter Paul Rubens, Der Höllensturz der Verdammten, um 1621, Bayerische Staatsgemäldesammlungen — Alte Pinakothek München, Disponível em: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/7yxYmWnXm> (Last updated on 27.10.2025). Acesso em: 22 dez. 2025.

Já na tela de autoria desconhecida intitulada *Inferno*, datada do início do século XVI, vemos seres humanos serem espetados por diabos armados com lanças, ou em um caldeirão fervente, ou pendurados de cabeça para baixo, entre outras formas de tortura. Os diabos têm forma horrenda, assemelhando-se a monstros. Ao fundo, uma figura que parece ser Satanás está assentada em seu trono. Este é um retrato da danação eterna que a pintura anterior indica:



O Inferno, Mestre português desconhecido.

Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA). Disponível em: <http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/pintura-portuguesa/o-inferno>. Acesso em: 22 dez. 2025.

O caráter do Inimigo, portanto, apresenta-se de maneira paradoxal. Ele não só tenta os seres humanos, atraindo-os para o pecado, como também os persegue e pune, assumindo, assim, uma natureza terrível. Jean Delumeau (1989, p. 240) destaca essa dualidade, apontando que ele e seus seguidores são, por vezes, “tão ridículos ou divertidos quanto terríveis”.

Alain Boureau (2016, p. 119), um medievalista francês, discute a assimilação dos demônios aos *daimones* da antiguidade, que eram forças naturais e supra-humanas sem relação direta com Satã. De fato, esta palavra, “demônio”, não tem origem no conceito de um ser que desse conta de todo o Mal. A própria palavra *daimon* (δαίμων) indicava, no grego antigo, “um espírito mediador entre deuses e homens, muitas vezes o espírito de um herói morto” (Link, 1998, p. 25). O que ocorreu, e que é muito bem representado pela relação entre o demônio e o *daimon*, é a assimilação entre o mundo cristão — ou, ao menos, a perspectiva cristã do Maligno — e as culturas não cristãs, o que se deu em parte pela redescoberta dos saberes pagãos antigos e pela influência de correntes neoplatônicas⁷ e árabes, que povoaram o mundo com criaturas intermediárias, dispostas em uma hierarquia.

No período em que isso ocorre, o Diabo passa a ser caracterizado como feio, e cada vez mais feio, sendo englobado por uma estética europeia conhecida como “grotesco”. Esta estética emergiu como uma representação do medo e do ridículo, caracterizada por exageros, hipérboles e excessos. David Danow (1995, p. 35) descreve esse impulso como “a quebra da ordem estabelecida” e a sensação de “dimensões imensuráveis e exageradas”. Na tradição cristã primitiva, o riso era visto como diabólico, uma característica atribuída aos pagãos. No entanto, apesar dos esforços da Igreja para censurá-lo, o riso foi eventualmente assimilado. Ele perdeu o caráter religioso e sagrado que tinha para o homem pagão e, com o tempo, adquiriu novos significados (Minois, 2003, p. 138).

Como se vê, o Diabo é perfeitamente representado pelo grotesco, que une tão bem os aspectos cômicos e assustadores que lhe são atribuí-

7. As correntes neoplatônicas, retomando Platão a partir do século III, concebem o universo como estruturado em níveis espirituais, com entidades intermediárias entre Deus e os humanos. Essa concepção contribuiu para que, na tradição cristã, antigos *daimones* do mundo clássico fossem reinterpretados como demônios subordinados a Satã, inseridos numa hierarquia do Mal.

dos desde meados da Idade Média. Assim, horror e riso fundem-se de maneira a construir uma figura que é, a um só tempo, assustadora e ridícula.

José de Anchieta foi, como vimos, um padre jesuíta enviado para o Brasil como parte dos esforços da Igreja para garantir que as almas do Novo Mundo fossem tão colonizadas quanto as suas terras. Seu teatro é, portanto, um manifesto em defesa da fé católica diante de seu público, composto por indígenas e europeus, tanto eclesiásticos quanto seculares. Por isso, e também devido à época em que suas peças foram escritas, o Diabo apresenta-se o mais próximo possível da visão tradicional que um cristão teria dele.

Em *Na vila de Vitória*, vemos não uma representação do Mal, mas várias. Satanás e Lúcifer estão em disputa para saber quem deles é o maior, enquanto a Ingratidão representa a origem de todo o mal — e, portanto, de todo o pecado. No teatro de Anchieta, os diabos são a raiz do pecado da humanidade, que está vulnerável a eles. Entretanto, há esperança sob a proteção da Igreja e dos santos. Ao ser humano, basta obedecer aos mandamentos divinos e ater-se à doutrina católica para encontrar a Salvação.

Se Anchieta apega-se à fé cristã por ofício, Ariano Suassuna o faz em referência — e reverência — à tradição popular nordestina e sua natureza místico-religiosa. Suas peças não são ligadas à doutrina formal da Igreja Católica, mas a uma forma popular de catolicismo praticada no interior nordestino, e seu foco não parece ser a religião em si. Ainda assim, é possível dizer que a religiosidade católica desempenha um papel de grande importância em sua obra, uma vez que é tratada como aspecto cultural.

José de Anchieta e Ariano Suassuna são, respectivamente, o autor mais antigo e o mais recente dos três propostos neste texto. Aproximam-se por sua ligação com a religiosidade. Anchieta tinha o objetivo de catequizar o público, enquanto Suassuna apega-se à expressão e à representação da cultura popular nordestina. Para esses dois autores, o Diabo é, como vimos, uma representação do Maligno, algo que deve ser

temido e evitado, mas não terá poder sobre o ser humano se este estiver sob a proteção e orientação da Igreja.

O caso de Álvares de Azevedo, entretanto, é diferente. Em *Macário*, a lógica da moral cristã cai por terra⁸: a vulnerabilidade do ser humano é definitiva e a salvação desaparece. A passagem de Macário e Satã por uma cidade não fala apenas da decadência espiritual da sociedade oitocentista: ela manifesta uma decadência moral generalizada. Antonio Candido (1986) afirma que o conflito da peça pode ser resumido a uma tríade: o Homem Angélico — Penseroso, que representa o sublime —, o Homem Homem — Macário, que representa o humano — e o Homem Diabólico — Satã, que representa o infernal. Na primeira parte da peça, o contraste é construído entre Macário e Satã, mas, na segunda parte, Penseroso passa a ocupar um espaço importante: o de um potencial antagonista de Macário.

Com a morte de Penseroso, Satã volta a ocupar esse espaço e Macário, apesar de tentar rebelar-se contra o novo — e velho — adversário, cede à sua influência. Satã diz: “Abrir a alma ao desespero é dá-la a Satã. Tu és meu. Marquei-te na fronte com meu dedo. Não te perco de vista. Assim te guardarei melhor. Ouvirás mais facilmente minha voz partindo de tua carne que entrando pelos teus ouvidos” (Azevedo, 2006, p. 95). Em *Macário*, toda a esperança de salvação desaparece, dando lugar a uma visão de mundo pessimista, segundo a qual não há defesa contra o Diabo e suas armadilhas. Esta perspectiva mais secularizada, que rejeita a religião, mas admite a existência do Maligno, é percebida até hoje em filmes de terror, como *O exorcista* (1973) e *A bruxa* (2015), em que a fé se mostra incapaz de proteger o ser humano contra o demônio.

Por outro lado, assim como Macário encontra-se guiado por Satã mundo afora, o Diabo torna-se menos maléfico. Isso é percebido já no

8. Isso parece se dever a uma desesperança muito presente na segunda geração do Romantismo, também conhecida como a “geração ultrarromântica”. De fato, esta parece ser a característica mais marcante, que traz “um tom de exacerbado pessimismo e desesperança” (Reis, 2007, p. 151).

século XVIII, com uma novela intitulada *As obras do diabinho da mão furada*, de autoria anônima, que é considerada o primeiro texto de terror na literatura portuguesa, em que o “diabinho” — também chamado “duende” em algumas regiões de Portugal — não é um ser perverso. Na cultura *pop* contemporânea, vemos esta mudança em seriados como *Sobrenatural* (*Supernatural*, 2005–2020) e *Lúcifer* (2016–2021). Uma transformação como esta fala-nos de uma aparente contradição quanto aos filmes de terror: se a religião já não pode nos defender contra as forças infernais, também estas mesmas forças se tornam, em alguns casos, mais brandas e menos ameaçadoras.

O Diabo agradece a presença do público

Com este capítulo, buscamos explorar como as alegorias desempenham um papel importante na construção do teatro — em especial, do teatro brasileiro. Na arte, a alegoria é um recurso utilizado para materializar e trazer para o mundo do concreto conceitos e ideias abstratos. Isso a torna um tipo de metáfora continuada, usada para substituir o imaterial pelo material. A alegoria, entretanto, difere da metáfora pelo seu propósito, que necessariamente possui um caráter pedagógico. Para compreendermos como isto se dá no teatro, estudamos o exemplo do Diabo.

O Diabo tem presença constante no imaginário ocidental. No teatro, ele passa a ser um símbolo do Mal e também de diversos conflitos humanos e críticas sociais, tornando-se uma figura multifacetada e complexa. Para as religiões cristãs, o Diabo é um ser de intenções absolutamente perversas, cujo objetivo é afastar os seres humanos da proteção divina e levá-los para o Inferno. De fato, ele ocupa a um só tempo o cargo de tentador e a posição de algoz das almas, que as castigará pelos pecados que cometeram. O teatro que se alinha aos valores e doutrinas cristãos retrata-o desta forma, como é o caso das peças escritas pelo padre jesuíta José de Anchieta e pelo escritor paraibano Ariano Suassuna. Em *Na vila de Vitória*, o foco da personagem alegórica é convencer e desviar os colonos do caminho que um bom cristão deve trilhar. Seu

objetivo é a total corrupção do coração dos homens, como também o Cego, no *Auto de João da Cruz*, tenta fazer. Nesta peça, Suassuna coloca em cena o Diabo como um algoz agressivo e satírico: os pecados das personagens já foram consumados, e agora ele os lança contra elas. Ele tem o objetivo de julgá-las e puni-las por seus erros.

Por outro lado, ao afastarmo-nos da religiosidade cristã, é possível perceber que o Diabo não desaparece; apenas muda de ares. A função de algoz e punidor desaparece e, ao invés de levar para o pecado, a tentação é conduzir para a crueldade do mundo ao redor de cada personagem. Em *Macário*, Álvares de Azevedo parece rejeitar a moral católica. Satã leva a personagem-título a explorar o mundo e abrir mão de sua inocência, o que, em última instância, salva a sua vida. Penseroso, que permanece ingênuo e sonhador, põe fim à sua vida porque é incapaz de lidar com o desamor que encontra no mundo.

O Diabo, nesta perspectiva, não se revela apenas como elemento de temor e transgressão; antes, adapta-se ao texto e à cultura em que é escrito, tornando-se um convite a conhecer o mundo como ele realmente é, ao invés da visão ingênua e sonhadora da juventude. Assim, ele passa a ser também um elemento de crítica e símbolo da desesperança de um tempo, para depois voltar a ocupar, em Ariano Suassuna, o posto que ocupara antes, em Anchieta.

As alegorias são versáteis e seu simbolismo está longe de ser algo entalhado na rocha, imutável. O teatro brasileiro, ao ressignificar a alegoria do Diabo, não apenas dialoga com suas raízes religiosas e folclóricas, mas também reafirma a força simbólica desta figura como representação dos dilemas morais e existenciais que atravessam diferentes épocas e públicos.

Referências

- ACOSTA, José de. *Historia natural y moral de las Indias*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1940.
- ANCHIETA, José de. *Poesias*. Transcrição, tradução e notas de M. de L. de Paula Martins. São Paulo: Museu Paulista, 1954.
- AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna; Macário*. Organização, posfácio e notas de Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Globo, 2006.
- BORGES, Stephanie da Silva. *O teatro político brasileiro e as diferentes faces do seu engajamento*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- BOUREAU, Alain. *Satã herético: o nascimento da demonologia na Europa medieval (1280–1330)*. Trad. Igor Salomão Teixeira. Campinas: Editora Unicamp, 2016.
- CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- CYMBALISTA, Renato. *Sangue, ossos e terras: os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro - séculos XVI e XVII*. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- DANOW, David K. *The spirit of Carnival: magical realism and the grotesque*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1995.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300–1800 - Uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ECO, Umberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FLETCHER, Angus. *Allegory: the theory of a symbolic mode*. Londres: Cornell University Press, 1964.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise. *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*. Londres: Tamesis Books Limited, 1977.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos da retórica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.
- LINK, Luther. *O Diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- MAGNAVACCA, Sílvia. *Léxico técnico de filosofia medieval*. Buenos Aires: Miño y Dávilla, 2005.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1997.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto. *O Diabo no imaginário cristão*. Bauru: EDUSC, 2002.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (dir.). São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PRADO, Décio de Almeida. As raízes do teatro brasileiro. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*. V. 1 - Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2012.
- REIS, Célia Maria Domingues da Rocha. Não existirá poesia maior que a morte: produção ultra-romântica no Médio Araguaia. *Polifonia*, Cuiabá, v. 14, 2007, p. 143–160.
- RIOS, Otávio. E no meio do caminho, havia o Diabo. *Labirintos* (UEFS), v. 3, p. 1–12, 2008. Disponível em: http://www1.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2008/14_artigo_otavio_rios.pdf. Acesso em: 14 de março de 2018.
- SILVA, Rosângela Divina Santos Moraes da. *Rastros do auto medieval e vicentino no teatro do Nordeste brasileiro*. Tese (Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa) - Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 2019.
- SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ilustrações de Romero de Andrade Lima. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- SUASSUNA, Ariano. *Auto de João da Cruz*. Ilustrações de Manuel Dantas Suassuna e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

**LER CANÇÕES POPULARES
NO TEATRO BRASILEIRO:
A CULTURA POPULAR
EM CENA**

Lígia Rodrigues Balista

9

Alguma vez você já se pegou cantarolando um trecho de música que você não sabe direito a autoria ou de onde exatamente conhece? Ou já leu algum texto e achou que ali havia trechos que poderiam ser alguma canção que já ouviu em algum lugar? Nas duas situações, você provavelmente estaria pensando em uma canção popular. Mas a relação entre canções populares e referências literárias nem sempre é tão transparente... E talvez, quanto mais popular a canção, mais caminhos ela pode já ter percorrido e, portanto, deixado mais difusas suas marcas de autoria e “origem”. Essa circulação fluida das canções reflete um fenômeno mais amplo: a maneira como a cultura popular se entrelaça com diferentes formas de expressão artística, atravessando fronteiras entre oralidade, literatura e teatro.

A cultura popular no Brasil tem papel fundamental na construção de identidades e na transmissão de narrativas. Uma das formas como a cultura popular se insinua no teatro e na literatura é através das canções. No teatro brasileiro, as referências aparecem de formas variadas: seja em marcas mais estruturantes do teatro musicado, seja na incorporação de conteúdos, como nos elementos folclóricos e na presença de personagens tradicionais, ou, ainda, de maneira particularmente significativa, no uso de canções específicas que acabam ultrapassando as margens iniciais de determinada peça.

A presença relevante de canções populares em textos dramáticos pode ser uma entrada interessante para a compreensão dessas dramatur-

gias, bem como para uma maneira de ler o teatro brasileiro — especialmente da segunda metade do século XX, o recorte que proponho aqui. Vale ressaltar que tratar dessa aproximação entre teatro e canções populares não significa, necessariamente, abordar o que se chama de “teatro popular”, como uma primeira visada mais apressada poderia supor. Afinal, muitas peças que dialogam com a cultura popular e mergulham no uso de canções populares não são enquadradas nesse termo, ainda que tenham se valido desses recursos para construir sentidos.

É, portanto, com atenção ao uso de certas canções em peças relevantes de nossa produção teatral da segunda metade do século XX que me centro aqui. Para tanto, propomo-nos a pensar a relação entre essas dramaturgias e elementos da cultura popular, através do uso das canções populares. Este pode ser um convite e um caminho para lermos outras peças nacionais e entendermos melhor os diálogos entre a dramaturgia brasileira e a cultura popular do país.

Nesse sentido, abordarei a importância da canção na construção de duas dramaturgias: *Vem buscar-me que ainda sou teu*, de Carlos Alberto Soffredini, e *Roda viva*, de Chico Buarque. No primeiro caso, a relação com referentes culturais precedentes é o centro da análise; no segundo, foca-se no diálogo criado com outras esferas da cultura e no debate sobre a criação e circulação de bens culturais em um momento específico de nossa história.

Para ler, a intertextualidade

Seja para o texto teatral, seja para qualquer outra forma de arte literária ou mesmo para outros discursos, ao abordar a relação entre diferentes textos, vale refletir sobre a intertextualidade nos processos de leitura, pois ela possibilita a compreensão dos diálogos entre diferentes obras e manifestações culturais. O uso de canções, neste caso, não apenas amplia as possibilidades expressivas da cena, mas também carrega significados simbólicos e históricos que enriquecem a leitura do texto e a construção imaginativa do espetáculo. Assim, reconhecer a presença da

cultura popular no texto teatral — por meio da música e de outros elementos intertextuais — torna-se chave essencial para interpretar uma parte significativa da dramaturgia brasileira, uma vez que o teatro que se identifica como brasileiro estabelece conexões diretas e indiretas com a constituição identitária popular do país.

Olhemos para a definição do conceito de intertextualidade em uma das obras referência para quem se interessa por discutir teatro — o *Dicionário de teatro*, de Patrice Pavis (2008, p. 213):

A teoria da intertextualidade (Kristeva, 1969; Barthes, 1973a¹) postula que um texto só é compreensível pelo jogo dos textos que o precedem e que, por transformação, influenciam-no e trabalham-no. Da mesma maneira, o texto dramático e espetacular situa-se no interior de uma série de dramaturgias e procedimentos cênicos.

Vejam como, na citação, o próprio Pavis realiza um jogo intertextual, trazendo a referência à palavra de outros autores (Kristeva e Barthes) para compor o seu discurso. O destaque dado à intertextualidade aqui opera no sentido de olhá-la como um princípio essencial para a compreensão dos textos, que dependeriam desse jogo para produzir sentidos. Pavis enfatiza, nesse recorte, que toda obra teatral é construída a partir do diálogo com textos anteriores, sendo influenciada por tradições e procedimentos cênicos preexistentes — o que reforça a ideia do teatro como um campo de constante ressignificação, revisitando e adaptando a máxima de Lavoisier, de que “nada se cria, tudo se transforma”.

Na sequência, no mesmo verbete, Pavis ainda aponta como alguns encenadores optam por aproximar textos pelo vínculo exclusivamente temático, sem considerar outras formas de citação e interlocução entre

1. KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974; BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

textos distintos. Contudo, a busca de um intertexto pode transformar o texto original, “tanto no plano dos significados quanto dos significantes”, ou seja, tanto na forma quanto em seu conteúdo. Assim, estar atento às possibilidades intertextuais de uma dramaturgia pode auxiliar a “ampliar o horizonte de leitura” (Pavis, 2008, p. 213–214). É nesse sentido que vamos explorar, adiante, as peças de Soffredini e Chico Buarque em sua relação com as canções populares.

Ao construir referências intertextuais, a dramaturgia pode estabelecer diferentes relações com textos anteriores, criando um senso de adesão, complementaridade ou refutação². Quando há *adesão*, a obra reforça e expande ideias já presentes em textos anteriores, estabelecendo um diálogo que reafirma tradições, valores ou temas específicos. Na *complementaridade*, a intertextualidade atua como um mecanismo de aprofundamento, trazendo novas camadas de significado, explorando aspectos não abordados previamente ou ressignificando elementos de maneira inovadora. Já na *refutação*, a dramaturgia se posiciona de forma crítica, questionando ou subvertendo discursos estabelecidos, desafiando interpretações dominantes e propondo novas leituras da cultura e da sociedade. Esses processos demonstram como o teatro, ao recorrer à intertextualidade, não apenas dialoga com seu próprio repertório, mas também participa ativamente da construção e reconstrução de sentidos na tradição cultural e no contexto social em que está inserido.

Se todo texto é compreendido em relação ao contexto social e cultural em que se encontra — ou seja, em diálogo com outros textos e discursos que circulam no momento de acesso àquela obra —, no caso da intertextualidade essa referência é mais evidente e marcada textualmente. Isso ocorre porque a intertextualidade estabelece conexões *intencionais* com obras anteriores, incorporando elementos que remetem

2. Pode-se ainda pensar nos termos de Affonso Romano de Sant’Anna, sobre as variações entre “intertextualidade da diferença” e “intertextualidade da semelhança”, ao analisar os conjuntos opositivos de “paráfrase e estilização” em oposição ao de “paródia e apropriação” (Sant’Anna, 2003, p. 82).

diretamente a outras referências culturais e discursos. Dessa forma, o texto que se ancora na intertextualidade se constrói a partir de interações concretas com objetos preexistentes, reforçando ou contestando significados já estabelecidos. Esse processo evidencia como as criações artísticas não surgem isoladamente, mas são sempre parte de um contínuo diálogo dentro da cultura, no qual cada nova produção passa a compor também ela uma rede de referências e ressignificações.

Sendo assim, as referências intertextuais podem se manifestar entre abordagens explícitas e implícitas. No caso das referências explícitas, o autor recorre a citações diretas — seja utilizando nomes, trechos inteiros de canções ou passagens literárias —, de modo a evidenciar claramente a origem e o diálogo com a obra referenciada. Essa estratégia facilita a identificação imediata dos elementos intertextuais pelo leitor, reforçando o vínculo entre as obras e permitindo uma leitura que valoriza a continuidade ou o contraste com o discurso original.

Em outro funcionamento, as referências implícitas ou indiretas se estabelecem por meio de retomadas mais sutis, como a reinterpretação de temas ou estruturas narrativas sem necessariamente citar de forma direta os elementos de outra obra. Essa abordagem convida o leitor a um engajamento interpretativo mais profundo, pois ele precisa identificar e reconstruir as conexões a partir de pistas e semelhanças perceptíveis na narrativa.

Assim, a intertextualidade se configura como uma ferramenta versátil na dramaturgia, capaz de criar camadas múltiplas de significado, que dialogam com tradições, críticas e inovações dentro do campo cultural. Ler ou assistir uma peça nos coloca nesse jogo de pensar sobre as possíveis *fontes* que reconhecemos naquelas palavras, embora seja virtualmente impossível se mapear todos os sentidos no mosaico textual. Este jogo não visa, portanto, um vencedor, mas a ampliação das possibilidades de sentidos.

Ainda bebendo nos verbetes do *Dicionário* de Pavis (2008, p. 171), vemos que *fonte* é o

conjunto das obras, textuais ou cênicas, que puderam influenciar direta ou indiretamente o autor dramático. No sentido estrito, a fonte é um texto no qual o dramaturgo se inspirou em seu trabalho preparatório: outras peças, arquivos, lendas, mitos etc. Toda escritura dramática implica um trabalho dramatúrgico de adaptação, visto que o dramaturgo recorreu a materiais muito diversos que ele usa de acordo com suas necessidades. Às vezes, aliás, no limite do plágio.

Esse procedimento pode ser verificado, por exemplo, nas fontes bíblicas utilizadas nas diversas encenações da Paixão de Cristo; na mobilização da mitologia grega para escrita das tragédias clássicas; ou, indo para o terreno televisivo, no uso de motes das peças *A megera domada*, de Shakespeare, e *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, na novela da TV Globo *O cravo e a rosa*.

Pavis ainda continua, no mesmo verbete:

Hoje não se tem mais esta vã e louca pretensão: não mais se atribui às fontes um valor explicativo absoluto. Em compensação, mostramos atentos à intertextualidade, tanto cênica quanto textual, examinando *a que outras obras ou estilos um texto ou uma encenação remetem, observando que tradições de atuação e de encenação são reativadas na produção teatral contemporânea* (Pavis, 2008, p. 171, grifo meu).

Nesse ponto reside o interesse na leitura de peças teatrais neste capítulo: que tradições e referências culturais são reativadas naquela dramaturgia? Ou, mais especificamente: como canções podem colocar em cena sentidos específicos, relacionados a esferas mais amplas da nossa cultura, para além do texto teatral escrito?

Para ressaltarmos a intertextualidade no teatro moderno e contemporâneo, vejamos o que é falado no livro *História do Teatro Brasileiro* (Faria, 2013), compêndio de referência para os estudiosos da área. Nele, Ana Maria Amaral e Valmor Beltrame (2013, p. 416, grifo nosso) te-

cem o seguinte comentário acerca da criação de espetáculos a partir da intertextualidade:

Trata-se de um procedimento que busca, em fontes existentes, os dados e elementos que fazem parte do texto ou da cena. Do ponto de vista da dramaturgia, consiste em recolher trechos de textos de diversos autores, nem sempre textos dramáticos, e que postos numa disposição dão *um novo sentido, às vezes diferente do que tinham quando foram originalmente criados*. A unidade temática é formatada pelo dramaturgo ou diretor que, ao utilizar material já existente, assume a posição de “coletor”, e com frequência usa o recurso da colagem e negligencia o encadeamento lógico de ideias. Esse procedimento também se caracteriza pela interface com outras linguagens artísticas como a dança, artes plásticas, imagens gravadas/filmadas, produzindo surpresas, dúvidas e certo distanciamento no público.

Primeiramente, faz-se notar que, se Patrice Pavis centra sua definição de intertextualidade no leitor ou público, ou seja, em quem vai usar a intertextualidade para compreender uma obra; Amaral e Beltrame olham o outro lado do espelho e ressaltam o processo da intertextualidade para a composição do texto — seja pelo dramaturgo, seja pelo encenador. Os autores enfatizam, ainda, a referência ao uso de textos não dramáticos e a interface com outras linguagens artísticas.

Destacamos que, no campo teórico, há aqueles que preferam o uso do plural “intertextualidades” para marcar essa relação entre palavra, imagem e outras materialidades. No caso do uso de canções, esse aspecto importa e muito, uma vez que o intertexto trazido é composto de esferas para além do verbo: a melodia, o ritmo, a entonação, os acompanhamentos, tudo passa a compor sentido.

Por último, Amaral e Beltrame (2013, p. 416) ainda comentam um dos aspectos mais interessantes para a construção de sentidos por parte do leitor ou espectador — a esfera do reconhecimento:

Nessa modalidade de trabalho, é interessante observar que a identificação do público com o espetáculo também se dá na medida em que o espectador reconhece trechos dos textos de autores conhecidos, presentes na dramaturgia, ou se lembra de imagens antes vistas num filme, trabalho de artista plástico ou até mesmo noutra espetáculo teatral.

É neste contexto, a partir do *reconhecimento*, que retomamos a imagem inicial deste capítulo: aquele trecho de música cantarolado, ou a sensação de que um texto remete a alguma canção já ouvida antes. Se essas lembranças e percepções de reconhecimento na recepção da obra compõem a identificação do público com o texto, elas podem se realizar em uma camada interessante, com sentidos ao mesmo tempo mais específicos e mais amplos, na medida em que partem de canções populares.

Analisar a intertextualidade na leitura de peças teatrais, portanto, permite compreender como os textos criados para a cena dialogam com outras obras, tradições e referências culturais — sejam elas também da cena teatral ou não. No teatro, a intertextualidade se manifesta tanto na citação direta de outros textos, quanto na incorporação de elementos da cultura popular, como canções, mitos e narrativas orais, e/ou nas escolhas da encenação. Esse entrelaçamento de vozes passa a compor de forma singular aquela dramaturgia, ampliando suas possibilidades de criação de sentido ao conectar a obra a um repertório cultural compartilhado — nem sempre reforçando-o, cabe destacar, uma vez que a referência a outros textos pode ser irônica ou mesmo tecer uma crítica explícita. Assim, a análise intertextual se torna essencial para interpretar a complexidade das peças, revelando seus vínculos com outros elementos da história, da composição complexa do que chamamos de identidade nacional e também dos modos de expressão popular na cultura.

No contexto do teatro, a intersecção com a cultura popular se manifesta quando um dramaturgo recorre a narrativas populares, à incorporação de músicas e mitos, ou mesmo através da ressignificação de personagens ou de elementos dramáticos mais tradicionais. Assim, ao

analisar as múltiplas camadas de significado que emergem desse contato entre textos e referências culturais anteriores, torna-se possível compreender a construção de sentidos nessa nova dramaturgia produzida e sua relação com a cultura na qual está inserida.

Canção popular e dramaturgia

Apesar da relevância do tema e do recorrente uso deste recurso em peças teatrais — seja na composição dos textos, seja na encenação —, ainda há poucos estudos dedicados às especificidades da canção no teatro, especialmente no que se refere ao seu papel no desenvolvimento do drama e ao seu lugar específico na dramaturgia. Sobre isso, vale ressaltar inicialmente que há canções criadas para uma narrativa teatral, que ocupam um lugar diferente das composições concebidas externamente, como aquelas lançadas diretamente em álbuns musicais. Por isso, a necessidade de um olhar mais atento sobre a relação entre teatro e música popular, considerando tanto as dinâmicas de apropriação quanto os diferentes contextos de circulação dessas canções.

O uso da música popular na construção de tramas, cenas e personagens no teatro pode seguir dois caminhos: incorporação na peça de canções preexistentes; ou uma canção criada especificamente para uma dramaturgia e depois incorporada à cultura popular de maneira autônoma.

Se o diálogo entre canções e dramaturgia é antigo, a segunda metade do século XX pode ser especialmente ilustrativa para compreendermos a relação do teatro com o que se consolidou como Música Popular Brasileira. Embora não seja o foco deste capítulo, um evento marcante na história do teatro brasileiro, do qual não se pode desviar ao tratar de canções e teatro, é o *Show Opinião*. Realizado em 1964, foi um marco cultural significativo na resistência ao golpe militar e contou com a participação de figuras teatrais de grande importância. Seu caráter híbrido entre concerto musical e teatro já evidencia a forte conexão entre teatro e música no Brasil do período.

Nas palavras de Marcelo Ridenti (2003, p. 145), com a organização desse show,

consolidava-se a aproximação do teatro com a música popular brasileira (é dessa época a criação do termo MPB), que vinha de antes de 1964, com a politização de compositores originários da bossa nova, como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e mais tarde Edu Lobo, cujas canções ajudam a contar a história do período.

Esse marco histórico é essencial para a construção da aproximação entre canções populares e o teatro brasileiro. Pensemos o quanto algumas canções contam nossa história, ou como as histórias das canções contam sobre nossa cultura. Ou ainda: como as canções, cantadas, criam e recontam narrativas dentro e fora de histórias encenadas nos palcos.

“*Mas eis que chega a roda viva / E carrega o destino pra lá*”

Um episódio emblemático na relação entre a dramaturgia brasileira e canções é o caso de *Roda viva* — ao mesmo tempo nome da peça que estreou em 1968 e da canção interpretada por Chico Buarque e pelo grupo MPB-4, que participou do Festival de Música Popular da TV Record em 1967, ficando em terceiro lugar³. Em diversos sentidos, portanto, *Roda Viva* ocupa lugar de destaque, tanto na história do teatro brasileiro, quanto na história da música de sua geração.

A peça *Roda viva* estreou em janeiro de 1968 no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, sob a direção de Zé Celso Martinez Corrêa.

3. Apesar de já fazer parte da peça com mesmo nome, a primeira apresentação da música *Roda Viva* aconteceu no Festival, no ano anterior à estreia da peça. A música ficou em terceiro lugar na disputa do prêmio do Festival, perdendo para duas canções que também entraram para a história da Música Popular Brasileira: *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinan, que ficou em primeiro lugar; e *Domingo no parque*, de Gilberto Gil.

Em São Paulo, a peça foi apresentada em julho de 1968 no Teatro Ruth Escobar e, posteriormente, percorreu outras capitais brasileiras. Após esta primeira montagem, durante anos, novas encenações não foram autorizadas pelo autor. Somente em 2018, Chico Buarque concedeu permissão para que, novamente sob a direção de Zé Celso Martinez Corrêa, o Teatro Oficina realizasse uma remontagem do musical.

Apesar de ser o primeiro texto teatral escrito por Buarque, o artista já tinha uma experiência de aproximação importante no campo teatral exatamente relacionada à musicalização. Como bem lembra Miliandre Garcia (2024, p. 9):

Roda viva não foi a primeira experiência de Chico Buarque nos palcos brasileiros. Como compositor, já havia participado da trilha sonora de *Morte e vida severina*, adaptação do poema de João Cabral de Melo Neto pelo diretor do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca), Roberto Freire (Carvalho, 2006, p. 19). *Roda viva*, no entanto, foi sua primeira experiência no teatro como dramaturgo, a primeira de uma série de espetáculos que marcou sua trajetória no teatro e também a história do teatro brasileiro.

Depois de *Roda viva*, Chico Buarque também escreveria outras peças em que as canções cumprem função fundamental para construção de significados, como *Gota d'água* (1975), com Paulo Pontes, e *Ópera do malandro* (1978).

Mas voltemos à inicial roda da vida... Considerada um marco na luta artística do período, especialmente pela defesa da liberdade de expressão, a dramaturgia de *Roda Viva* traz reflexões que tocam também no tema da produção artística musical: a fabricação de um ídolo de sucesso em uma sociedade e época de massificação cultural.

Na trama, as mudanças de nome do protagonista evidenciam essa transformação simbólica: ele começa como Benedito da Silva, passa a

ser chamado de Ben Silver e, depois, Benedito Lampião.⁴ Esse protagonista encena transformações culturais importantes na história brasileira da segunda metade do século XX, muito relevantes para o debate cultural. Como destaca o próprio Chico Buarque, em entrevista, o personagem, interpretado na primeira montagem da peça por Heleno Prestes, era considerado um dos mais difíceis de ser representado naquele espetáculo musical, uma vez que

além de performar três ídolos musicais com estilo muito distintos, “o ator [era] obrigado a ter boa voz, para cantar desde iê-iê-iê até ópera, passando pelo samba-canção, bolero, samba de protesto e marchinha de carnaval”, afirmou José Celso (CHICO Buarque fala..., 1967, apud Garcia, 2024, p. 11).

No centro da intriga, a história de um cantor e sua conflituosa relação com indústria fonográfica e imprensa, cuja mesma espiral engole tudo ao redor, também pode ser lida na letra da canção: numa construção de sentido micro, nas repetições e aliterações do refrão (“Roda mundo, roda-gigante / Rodamoinho, roda pião”); numa construção macro, na própria estrutura da canção, que retoma, em versos metrificados e em uma armação repetida de oito versos fora do refrão, uma espécie de giro que tudo traga — no rodar do mundo e da vida, esse tempo que roda “num instante” carrega tudo (o destino, a roseira, a viola e até a saudade):

4. Em busca de “um lugar ao sol” no mercado de bens culturais, o músico Benedito Silva é transformado por empresários do ramo no excêntrico Ben Silver. Como a roda-viva gira, a consagração do ídolo rapidamente se esgota, e o músico popular se vê obrigado a incorporar uma nova figuração: a de Benedito Lampião (Garcia, 2024, p. 11).

Roda viva⁵

Tem dias que a gente se sente
Como quem partiu ou morreu
A gente estancou de repente
Ou foi o mundo então que cresceu
A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega o destino pra lá
Roda mundo, roda-gigante
Rodamoinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração

A gente vai contra a corrente
Até não poder resistir
Na volta do barco é que sente
O quanto deixou de cumprir
Faz tempo que a gente cultiva
A mais linda roseira que há
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a roseira pra lá
Roda mundo, roda-gigante
Rodamoinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração

5. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/55>. Acesso em: 9 mai. 2025. Refrão destacado em itálico. A partir da segunda estrofe, o refrão aparece na letra original como “Roda mundo (etc.)”.

A roda da saia, a mulata
Não quer mais rodar, não senhor
Não posso fazer serenata
A roda de samba acabou
A gente toma a iniciativa
Viola na rua, a cantar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a viola pra lá
Roda mundo, roda-gigante
Rodamoinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração

O samba, a viola, a roseira
Um dia a fogueira queimou
Foi tudo ilusão passageira
Que a brisa primeira levou
No peito a saudade cativa
Faz força pro tempo parar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a saudade pra lá
Roda mundo, roda-gigante
Rodamoinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração

Para apresentação no Festival de Música Popular da TV Record, Chico Buarque chama o grupo MPB-4 — quarteto que surgiu em 1964 e manteve sua formação por cerca de 40 anos, com Ruy (1ª voz), Magro (2ª voz, arranjos e direção musical), Aquiles (3ª voz) e Miltinho (4ª voz) — para criar o arranjo da canção. Essa versão da canção foi a que acabou

ficando consagrada e circulou para além da peça teatral⁶: com introdução do grupo vocal e, adiante no arranjo, revezamento das vozes principais que cantam cada trecho. Na performance realizada no Festival, destaco a repetição do refrão com a plateia cantando junto — que, além de já ter aprendido a letra, compunha, com empolgação, uma espécie de coro a reforçar coletivamente os versos cantados; o acelerar do ritmo nos refrões finais, que enfatiza, tanto pela dicção quanto pela melodia, o movimento do rodar presente na letra; e o impacto dessa mudança de velocidade nos sentidos produzidos, com as palmas da plateia quase se sobrepondo ao som dos artistas no palco. A tudo isso, soma-se a música acabando em um breque, de repente — abrindo para a tentativa de uma pausa brusca e de um possível silêncio, mas impedidos pelos aplausos fortes que haviam começado antes mesmo do final da canção.

Como aponta André Pereira (2018, p. 588):

O arranjador de “Roda Viva” foi muito hábil no retrabalhamento de elementos da própria composição, na criação de uma introdução e de um final apoteótico e na mistura de técnicas de escrita no decorrer de todo o arranjo.

A canção *Roda viva*, gravada com esse arranjo e com o grupo MPB-4 no disco *Chico Buarque de Hollanda - Volume 3*, em 1968, acaba ficando conhecida como versão definitiva da música, que teria, mais tarde, outras versões importantes, como a gravada pelo Quarteto em Cy, com Toquinho e Vinícius de Moraes, em 1974; ou a de Ney Matogrosso, em 1996.

Hoje, é inegável que essa canção conquistou um espaço autônomo na cultura brasileira, para além da dramaturgia, sendo um exemplo de como uma canção pode ultrapassar os limites do texto dramático, ganhar outros espaços e se consolidar na cultura de forma independente.

6. A versão pode ser conferida no vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=8TyY9rLJ1k>. Acesso em: 20 abr. 2025.

Este movimento não é especificamente brasileiro, tendo bastante difusão, por exemplo, com as canções dos musicais da Broadway. Assim como ocorre com *Roda viva*, portanto, em muitos casos, os ouvintes de uma determinada música que faz parte do repertório cultural popular sequer sabem de sua origem e das obras teatrais que as originaram.

“Embora tristezas me causes, mulher / Provar quero eu que te quero”

Antes de entrarmos na análise da canção e dos seus movimentos intertextuais na peça *Vem buscar-me que ainda sou teu*, cabe abordar, brevemente, o seu contexto de criação. Carlos Alberto Soffredini havia sido convidado pelo SESC, em 1976, para liderar o Projeto Mambembe, cujo objetivo era desenvolver espetáculos inspirados na cultura popular brasileira para apresentações em praças públicas. A proposta era criar um teatro ambulante que percorresse diversas cidades do Brasil. A primeira montagem do projeto foi *A vida do grande Dom Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*, uma adaptação feita por Soffredini a partir do texto de Antônio José da Silva, o Judeu. Com o apoio de Irineu Chamiço e Eurico Sampaio, Soffredini atualizou a peça a partir de uma estética própria, resultando em uma montagem que permaneceu em cartaz por mais de um ano. Esse período de sua produção foi marcado pela comunicação popular ao ar livre, explorando a recriação da estética do circo e a linguagem do teatro de revista.

Após o encerramento do projeto do SESC, o grupo permaneceu reunido sob a liderança de Soffredini, dedicando-se a estudos e experimentações teatrais. Foi nesse contexto que nasceu o Grupo de Teatro Mambembe, que buscava desenvolver uma linguagem cênica alinhada ao que chamavam de “interpretação brasileira”, explorando a comédia de costumes e o circo-teatro. O grupo se apresentava em praças da capital e em cidades do interior paulista, com Soffredini à frente do coletivo por alguns anos.

Em 1979, após um período morando em Salvador, Soffredini retornou a São Paulo e o Grupo Mambembe montou uma de suas peças mais emblemáticas: *Vem buscar-me que ainda sou teu*, com direção de Yacov Hilel. Inspirada na canção *Coração materno*, de Vicente Celestino (1937)⁷ — que Soffredini conhecia de sua infância em Santos —, a peça sintetiza de alguma forma sua pesquisa sobre o circo-teatro. Escrita durante um longo período, essa obra representa o resultado dramático de uma década de investigações sobre o teatro popular conduzidas pelo autor.

A peça estreou em outubro de 1979 no Teatro Célia Helena, em São Paulo. A direção musical e as músicas ficaram a cargo de Wanderley Martins, que também integrou o elenco ao lado de Rosi Campos, Calixto de Inhamuns, Ednaldo Freire, Genézio de Barros, Enierre Rachel, Maria do Carmo Soares e Berenice Raulino. Esta montagem alcançou grande repercussão, sendo bem recebida tanto pela crítica quanto pelo público.⁸

Além de resgatar uma canção popular brasileira da década de 1930, *Vem buscar-me que ainda sou teu* ainda remonta ao drama *Coração materno*, peça de Alfredo Viviani, de 1947. Centrado na interação da peça com a canção, destaco como esse resgate não se dá apenas como função acessória, mas como inspiração central para o cerne da trama da peça — tanto na construção metalinguística quanto no aproveitamento da métrica da canção:

7. A canção foi gravada com acompanhamento de Orquestra, em álbum de 1937, e regravada por Celestino em 1950. As duas versões podem ser conferidas no site: <https://discografiabrasileira.com.br/composicao/37799/coracao-materno>. Acesso em: 30 set. 2025.

8. A remontagem do texto em 1990, sob a direção de Gabriel Villela e com a atriz Laura Cardoso, obteve grande sucesso e conquistou diversos prêmios. Em 2017, uma leitura dramática do texto foi apresentada no encerramento da “Ocupação Laura Cardoso”, realizada pelo Itaú Cultural, com participação de Wanderley Martins. Em 2019, novamente a peça foi montada, desta vez dirigida por Renata Soffredini, filha do dramaturgo, e apresentada em São Paulo, no Teatro João Caetano.

Coração Materno

Disse um campônio à sua amada
Minha idolatrada, diga o que quer
Por ti vou matar, vou roubar
Embora tristezas me causes, mulher
Provar quero eu que te quero
Venero teus olhos, teu porte, teu ser
Mas diga, tua ordem espero
Por ti não me importa matar ou morrer

E ela disse ao campônio, a brincar
Se é verdade tua louca paixão
Parte já e pra mim vai buscar
De tua mãe, inteiro o coração
E a correr o campônio partiu
Como um raio na estrada sumiu
E sua amada qual louca ficou
A chorar na estrada tombou

Chega à choupana o campônio
Encontra a mãezinha ajoelhada a rezar
Rasga-lhe o peito o demônio
Tombando a velhinha aos pés do altar
Tira do peito sangrando
Da velha mãezinha o pobre coração
E volta a correr proclamando
Vitória, vitória, tem minha paixão

Mas em meio da estrada caiu
E na queda uma perna partiu
E à distância saltou-lhe da mão

Sobre a terra o pobre coração
Nesse instante uma voz ecoou
Magoou-se, pobre filho meu?
Vem buscar-me, filho, aqui estou
Vem buscar-me que ainda sou teu

Com arranjos que se aproximam de um tango, a canção traz estrutura regular, com rimas e métrica bem-marcadas. Na versão de Celestino⁹, destaco a dicção empregada na performance. Se os instrumentos do arranjo marcam a gravação, também o faz esse estilo de dicção característico do rádio brasileiro da década de 1930 — que reforça o tom melodramático da letra e melodia.

Além do trabalho com a métrica e com as rimas, o compositor recorre ao recurso dos diálogos em discurso direto inseridos na letra, conferindo a ela um tom que lembra por si só a estrutura teatral. Entretanto, para além das personagens envolvidas na ação narrada pela letra da música — Campônio, a amada e a mãe —, há ainda uma fala em discurso direto emitida pelo próprio coração, já fora do peito da mãe. A importância conferida à figura alegórica do coração é tamanha que o compositor marca o último verso da letra da música com sua fala. Ecoando esta importância, Soffredini usa como título este mesmo último verso da canção: “Vem buscar-me que ainda sou teu”.

Se a canção original deve fugir ao conhecimento da maioria hoje, talvez uma versão posterior de *Coração materno* seja conhecida através da gravação de Caetano Veloso, em 1968: como segunda faixa do importante álbum *Panis et Circenses*¹⁰, a música apresenta arranjo instrumental e ritmo mais lento, tendo quase um minuto a mais que a original. Note-se

9. Além da já indicada, a versão pode ser ouvida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=x1CpTE0GCzU>. Acesso em: 19 abr. 2025.

10. A versão pode ser conferida aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=mFLvRIOIgAg>. Acesso em: 22 abr. 2025.

que essa obra também é anterior à peça de Soffredini, podendo ter sido mais uma referência cultural possível para a composição da peça, apesar de o dramaturgo explicitar apenas a referência à versão da década de 1930.

Aspectos formais da canção foram aproveitados como base para a estrutura geral da peça, tanto em diálogos, quanto em outras músicas compostas. Mas, como dito anteriormente, o tema central da narrativa também foi extraído da canção: um jovem, para provar seu amor à amada, rouba o coração da própria mãe; o coração fala e chama pelo filho, já fora do peito da mãe.



Cartaz da primeira montagem da peça *Vem buscar-me que ainda sou teu*, de Carlos Alberto Soffredini, direção de Iacov Hillel, 1979, São Paulo.

Fonte: Acervo de Carlos Alberto Soffredini.

220

No cartaz da montagem de 1979, está reforçada a centralidade do coração, tanto na narrativa da letra quanto na motivação da peça. Embora o título não o mencione explicitamente, a imagem visual criada

no material gráfico sugere como seria o próprio coração que pronuncia a frase “vem buscar-me”, reforçando o elo entre texto dramático e letra da canção.

Cabe destacar, ainda, que a peça de Soffredini não se limita a essa linha narrativa central. A obra constrói outros níveis de sentido, inclusive metalinguísticos, ao envolver a companhia de teatro da personagem Mãezinha e discutir questões relevantes para o teatro brasileiro da época, como escolhas estéticas, formas de representação e a relação com o público.

Considerações finais

Os elementos da cultura popular, especialmente as canções, olhados a partir da teoria da intertextualidade em obras teatrais, evidenciam como o debruçar-se sobre essas referências amplia as possibilidades de leitura e interpretação de peças. Reconhecer tais elementos permite não apenas compreender melhor os sentidos construídos em cena, mas também acessar camadas simbólicas que dialogam com a memória coletiva e com as experiências compartilhadas pelo público.

O cancionário popular, nesse contexto, revela-se uma chave de leitura fundamental para parte significativa do teatro brasileiro — seja como tentativa de buscar no passado algo de autêntico, que se contraponha a desconfortos do presente; seja como tentativa de se diferenciar de marcas estrangeiras de grande força na indústria das produções culturais. Assim, o uso de referências populares pode propor reflexões críticas sobre o tempo histórico em que as obras são produzidas e sobre sua relação com outros tempos e espaços.

Outras formas de aproximação entre canções populares são possíveis, sejam derivadas destas, sejam com outros significados — como Vianninha (Oduvaldo Vianna Filho), que, em *Rasga coração*, usa a música para recriar a atmosfera sócio-histórica das diferentes épocas abordadas na obra (Betti, 2018); ou, como propõe Luiz Tatit (2007), ao olhar a canção como “proposta de integração” entre linguagens e avaliar

os sentidos de uma canção a partir de seus próprios recursos (melódicos e de entonação). Tais abordagens são diferentes de tentar avaliar canções pelos versos como se fossem poesia, ou a qualidade da melodia somente pelo enfoque musical. As possibilidades de interação entre a canção popular e o teatro são tantas e tão variadas quanto os sentidos extraídos desta relação.

Valorizar e investigar essas referências no processo de análise dramática pode contribuir para uma compreensão mais ampla e sensível das formas teatrais brasileiras, destacando suas raízes, singularidades e potências expressivas.

Referências

- AMARAL, Ana Maria; BELTRAME, Valmor. O Teatro de Bonecos. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*. V. 2 - Do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013. p. 397–416.
- BETTI, Maria Sílvia. Posfácio. In: VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Rasga coração*. São Paulo: Ed. Temporal, 2018. p. 144–161.
- BUARQUE, Chico. Roda viva. Interpretação: Chico Buarque, MPB-4. III Festival de Música Popular Brasileira. TV Record. São Paulo, Teatro Record Centro, 1967.
- BUARQUE, Chico. *Roda viva*. Comédia musical em dois atos. Rio de Janeiro: Ed. Sabiá, 1968.
- BUARQUE, Chico. Letra da canção “Roda Viva”. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/55>. Acesso em: 9 mai. 2025.
- FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*. V. 2 - Do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013.
- GARCIA, Miliandre. A arte como testemunho: texto, cena e contexto em *Roda viva* (1967–1968). *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 88, 2024.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (dir.). 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEREIRA, André Protasio. *Anais do IV Simpom 2018 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, 2018. Disponível em: <https://seer.unirio.br/simpom/article/download/7759/6703/37377>. Acesso em: 10 abr. 2025.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960–1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia N. (org.). *O Brasil republicano: o tempo da ditadura* (v. 4). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003. p. 133–166.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. Rio de Janeiro: Ática, 2003.
- SOFFREDINI, Carlos Alberto. *Vem buscar-me que ainda sou teu*. São Paulo: Giostri, 2017.
- TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

**LER MEDEIA:
TRAJETÓRIAS DA PAIXÃO
AO ASSASSÍNIO**

Michel Ferreira dos Reis

10

Medeia é uma das figuras mais emblemáticas da mitologia greco-romana. Conhecida pelos seus atos extremos de amor e violência, atravessa os séculos como símbolo de paixão e destruição. Sua história foi abordada e recriada por diversos autores, que, às suas maneiras, adaptaram o mito conforme as épocas, trazendo enfoques diversos sobre o enredo de uma mulher abandonada e com sede de vingança. Mais interessante: mesmo adaptada a tão diferentes contextos e realidades, Medeia permanece plenamente reconhecível em todas elas.

A história de Medeia remonta ao ciclo dos Argonautas, um dos mais antigos relatos mitológicos gregos. Essa tradição narra os feitos dos tripulantes do navio Argos, liderados pelo herói Jasão, em busca do velocino de ouro. Trata-se da pele mágica de um carneiro dourado, que protege aquele que a tenha, e que está em posse do rei da Cólquida, Eetes. É nesse ponto que a trajetória de Medeia se associa ao percurso de Jasão. Filha do rei Eetes da Cólquida, uma região à leste do Mar Negro, neta do titã Hélios (Sol) e sobrinha da feiticeira Circe, ela advém de uma linhagem de poderes mágicos e saberes ocultos, de modo que, nas representações literárias antigas, tenha sido retratada como o protótipo da feiticeira.

Até hoje, mesmo com a reabilitação de várias vilãs pela cultura contemporânea — como Malévola, reinterpretada sob nova percepção no cinema; a Rainha Má da Branca de Neve, na série *Once Upon a Time*; ou a Bruxa Má do Oeste, agora Elphaba em *Wicked* —, Medeia continua

carregando os mesmos estigmas, como descrita em *Percy Jackson e os heróis gregos* (Riordan, 2015, p. 498): “Aquela garota não tem jeito. Ela passa todo o seu tempo no templo de Hécate aprendendo magia. Ela é fria, sem coração e com fome de poder”.

As principais fontes antigas sobre Medeia estão distribuídas entre a tradição grega e latina, que já revelam uma pluralidade de sentidos atribuídos ao seu mito. Na literatura grega, destacam-se o tragediógrafo Eurípidés, cuja tragédia *Medeia*, no século V a.C., em Atenas, tornou-se a versão canônica dessa personagem; e o poeta Apolônio de Rodes, autor da epopeia *Os Argonautas*, do século III a.C. Na literatura latina, temos a releitura do mito por meio do poeta Ovídio, que viveu entre os séculos I a.C. e I d.C. e compôs as *Metamorfoses*, um compilado de narrativas míticas greco-romanas desde a criação do mundo até o reinado do imperador Júlio César, e as menos conhecidas *Heroides*, uma obra em forma de cartas de figuras femininas para seus amados. Além disso, o filósofo e dramaturgo Sêneca, no século I d.C., também escreveu uma peça chamada *Medeia*. Pode-se perceber, com isso, que a figura de Medeia circulou com grande destaque nos meios teatrais clássicos.

O mito da mulher desprezada e vingativa demonstra tanta potência e força no imaginário cultural que ganha, entre tantas narrativas antigas, seu lugar de destaque nas representações literárias até a contemporaneidade, devido, principalmente, à complexidade e ambiguidade na caracterização de uma mãe que mata seus próprios filhos.

Para além da Antiguidade, a mítica Medeia ainda se faz presente no universo teatral através dos séculos. Durante o século XVII, Pierre Corneille, um dos maiores dramaturgos do Classicismo na França, representa sua *Medeia* (1635), com enredo semelhante a Eurípidés, mas focalizando em uma mulher mais racionalizada e consciente de seus atos e de suas consequências, que não hesita em matar seus oponentes e seus próprios filhos. Na Península Ibérica, o tema foi muito celebrado, sendo tratado por Lope de Vega em *El vellocino de oro* (1620), Calderón de La Barca em *Los tres mayores prodígios* (1636) e Francisco Rojas Zoril-

la em *Los encantos de Medea* (1645), na Espanha; e, em Portugal, por António José da Silva, o Judeu, em *Os encantos de Medeia* (1735), peça que chegou a ser representada no Brasil ainda durante o século XVIII. A diferença do contexto ibérico é que eles têm grande liberdade com a narrativa, que às vezes muda quase completamente — e mesmo assim conseguem manter Medeia reconhecível.

Saltando para o século XX, o dramaturgo francês Jean Anouilh publica a peça *Medeia* em 1946. O enredo mantém a estrutura básica mítica de Medeia, mas trazendo uma protagonista mais agressiva e agitada do que os padrões da Antiguidade e concentrando-se em um número menor de personagens, por meio da ausência de Creonte em cena. Essa tática reforça o aspecto mais intimista do enredo, reiterando o contexto pós-segunda guerra mundial, em que a protagonista é caracterizada como uma personagem introspectiva diante dos dilemas contemporâneos, dentre eles a liberdade, a ruptura das relações humanas, a exclusão e a angústia existencial.

No contexto lusófono contemporâneo, duas obras se destacam na trajetória da construção da personagem: em 1975, durante o regime militar brasileiro, é encenada e publicada *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, cujo enredo se passa no espaço urbano do Rio de Janeiro. Atualizando o mito, os autores dão voz a Joana, uma mulher negra, periférica e traída, que se torna símbolo da marginalização, do abandono e da exploração feminina no país tropical. À semelhança de Medeia, a protagonista do drama brasileiro encontra-se no dilema de matar os filhos como vingança contra o homem que a descarta. Em 2006, vem à luz a peça *Desmesura — Exercício com Medeia*, escrita pela portuguesa Hélia Correia. Inspirada na versão de Eurípidés, a peça discute em cena questões relacionadas à dominação de homem e mulher, senhores e escravos, estrangeiros e cidadãos.

Por fim, entre tantas outras revisitações do mito na contemporaneidade¹, chegamos ao monólogo *Medeia: o presente*, da britânica Juliet Gilkes Romero, concebido, escrito, representado e transmitido pela internet em meio ao isolamento social, em 2020. Transportando o mito para um contexto social dos grandes centros urbanos, o texto apresenta uma protagonista negra, trazida para outro país e depois abandonada e ameaçada por Jasão, que quer lhe retirar os filhos.

Diante da riqueza de representações do mito de Medeia — e do fato de sermos capazes de identificá-la nestas diferentes situações, mesmo sem a referência ao seu nome, como na Joana de *Gota d'água* —, torna-se evidente a permanência da sua figura no imaginário cultural, que se reflete nas composições dramáticas aqui levantadas e em tantas outras ao longo dos séculos, entre a Grécia Antiga e nossos dias. Neste sentido, debruçar-se sobre a construção da personagem em diferentes épocas, autores e obras é um exercício teórico-analítico rico, pois possibilita a discussão dos mitos enquanto narrativas não fechadas, que se adaptam a cada tempo, mas que mantêm em seu cerne elementos comuns, dos quais emergem questões sociais e culturais importantes a serem exploradas.

Buscamos discutir o estabelecimento da figura mítica de Medeia na tragédia de Eurípides — que, como dissemos, é a versão mais canônica do mito — e seus ecos no texto contemporâneo de Juliet Gilkes Romero, que, embora se baseie principalmente nas *Heroides* ovidianas, não deixa de refletir aquela figura primeira. A partir de análise e reflexão das falas da personagem, de suas ações e da forma como os demais perso-

1. Entre as reescrituras do mito de Medeia a que tivemos acesso atualmente, há *Terra Medeia* (2009), de Sara Stridsberg, representada no Brasil em 2022, com direção de Bim de Verdier e tradução de Bim de Verdier e Nestor Correia; *Medeia — tragédia digital ao vivo* (2021), trazida à cena pela Sórdida Companhia; e *21 passos para MdEa* (2025), de Marcelo Lazzaratto, monólogo que dá voz e coloca Medeia no centro da sua própria narrativa, dentre outros.

nagens a percebem e a descrevem (Prado, 2000), busca-se compreender como se constrói essa representação mítica em cada obra.

Nesse processo, identificam-se os pontos convergentes e divergentes entre as versões e configurações da figura de Medeia. Além disso, discute-se como se articulam temas culturais e sociais universais que emergem dessas obras, tais como a condição de mulher e do estrangeiro, o conflito entre a razão e a paixão, e o desejo e a consumação da vingança.

O mito de Medeia na antiguidade

Entre as personagens da mitologia greco-romana, Medeia ocupa um lugar de destaque. Assim como ocorre com outras narrativas mitológicas, sua história passa por nuances e variações conforme as diferentes fontes históricas e literárias. Princesa da Cólquida, é filha do rei Eetes e da titânide Idia². Seu avô paterno é Hélios, a personificação do Sol, e sua tia Circe, irmã de Eetes, é uma feiticeira especializada na manipulação de venenos e encantamentos. Ela, inclusive, protagoniza um episódio fulcral na *Odisseia*, em que transforma em porcos os companheiros de Odisseu, que retornava da Guerra de Troia. Podemos perceber que Medeia descende, portanto, de uma linhagem associada ao sobrenatural e aos poderes ocultos tanto pelo lado materno quanto pelo paterno.

Como dito anteriormente, a história de Medeia está diretamente conectada com o mito dos argonautas. Na sua trajetória mítica, dois pontos são fundamentais: o primeiro é a sua vida na Cólquida e a sua paixão por Jasão; e o segundo, ser abandonada por seu amado em Corinto. Nessa direção, dois grandes poetas narram o percurso de Medeia e de Jasão: Apolônio de Rodas e Ovídio.

2. Há, no entanto, uma tradição mítica alternativa, que atribui a maternidade de Medeia à deusa Hécate, divindade multifacetada relacionada à magia, às encruzilhadas, às artes obscuras e ao mundo subterrâneo. Nessa versão, Eetes une-se a Hécate, e Medeia torna-se irmã de Circe. De uma forma ou de outra, todos os atributos que a caracterizam como feiticeira e próxima aos poderes ocultos e sobrenaturais estão presentes.

Nas *Argonáuticas*, epopeia do século III a.C., composta por 5835 versos, Apolônio de Rodes, narra a expedição de Jasão, que parte da Grécia em direção à Cólquida. Quando lá chega, o herói expõe ao rei Eetes seu desejo de levar o velocino de ouro para seu tio Pélias em Iolco, como prova de que merecia ser o herdeiro do tio. Eetes promete entregar o velocino, que era vigiado por um dragão que nunca dormia, mas antes impõe-lhe provas mortais, esperando que o forasteiro morresse e não levasse o que lhe havia prometido. Assim, primeiro Eetes propõe que Jasão dome os dois touros de bronze que cospem fogo e depois are o solo com os animais. Em seguida, deve semear o campo arado com os dentes de um dragão. Do plantio, nascem guerreiros armados, com os quais Jasão deve lutar.

O sucesso do herói, porém, só é possível graças ao intermédio de Medeia. Atendendo ao pedido da deusa Hera, aliada dos argonautas, Afrodite envia seu filho Eros para que lance sua flecha em Medeia, fazendo-a se apaixonar por Jasão. Dividida entre os sentimentos pelo estrangeiro e por sua própria família, Medeia acaba por auxiliar Jasão, dando-lhe um unguento mágico que o torna invulnerável ao fogo dos touros.

Apesar de ter realizado as tarefas, o rei descumpre o acordo e trama a morte de Jasão. Medeia, sabendo disso, planeja o roubo do velocino. Com seus encantos, adormece o dragão que protegia o símbolo sagrado, e foge junto com os argonautas para Iolco. Entretanto, seu pai envia tropas de navios em perseguição. Para ganhar tempo, Medeia atrai seu irmão Absirto, sob a desculpa de negociar a paz, e o mata — esquarteja seu corpo e o lança ao mar, forçando o pai a parar a perseguição e recolher suas partes, enquanto segue seu curso na Argos. Nas *Argonáuticas*, a narrativa sobre Medeia termina com sua fuga da Cólquida.

Já na tradição romana, é o poeta Ovídio quem fornece uma continuidade ao enredo do casal, no livro VII das *Metamorfoses*, com ênfase nas ações de Medeia. Após a fuga, a tripulação aporta em Iolco, onde Jasão pede a Medeia que reestabeleça a juventude de seu velho pai, Esão — no que é prontamente atendido por ela.

Testemunhando o feito, as filhas de Pélias, o tio de Jasão e atual rei de Iolco, desejam aplicar o feitiço no pai adoecido. Sob a orientação de Medeia, que lhes ensina errado o feitiço, elas esquartejam o pai. Na narrativa das *Metamorfoses*, após o episódio, Medeia foge de Iolco, levada por dragões alados, presentes de seu avô Hélios (Sol). Nesta versão, Jasão não aparece como cúmplice, nem acompanha Medeia na fuga. No entanto, diferentes fontes míticas colocam ambos como refugiados em Corinto, onde o episódio mais marcante da tradição do seu mito terá lugar, como veremos na tragédia de Eurípides.

A Medeia de Eurípides

Eurípides (485 a.C.– 406 a.C.) é, ao lado de Sófocles e Ésquilo, um dos grandes dramaturgos da tragédia grega. Viveu no século V a.C. em Atenas, onde presenciou um intenso período cultural, como os grandes festivais de teatro e o crescimento do pensamento cético e da filosofia representado por Sócrates, seu contemporâneo. Além disso, testemunhou tensões políticas marcantes como as Guerras Médicas (contra os persas) no início do século V, a Guerra do Peloponeso (431–404 a.C.) entre Atenas e Esparta, e a era política de Péricles, que quis uma participação mais democrática de seus cidadãos e tornou a cidade um polo artístico-cultural e intelectual.

Das suas obras, preservam-se dezoito tragédias e um drama satírico de autorias confirmadas. Seus escritos geralmente trazem figuras míticas já conhecidas para os gregos, mas com conflitos humanos intensos, o que se reflete na caracterização de seus personagens. Nessa direção, insere-se a peça *Medeia*. Encenada pela primeira vez em 431 a.C., é uma obra temporalmente anterior a Apolônio de Rodes e Ovídio, e que apresenta a versão mais conhecida e difundida do mito.

Nessa tragédia, Eurípides dramatiza os acontecimentos que se seguem à fuga de Medeia e Jasão de Iolco. Diferente de outras representações, Medeia é retratada como uma figura furiosa e vingativa, que não se conforma com a traição de Jasão. O enredo se passa em Corinto, terra

do rei Creonte, que recebe o casal e seus filhos. Na nova cidade, Jasão decide abandonar sua esposa Medeia para se casar com a filha do rei, Creúsa, sob a justificativa de um laço político e de garantia de um futuro estável para as crianças. No entanto, inconformada, Medeia é tomada por ódio e desejo de vingança.

Esse momento também demarca o surgimento do *páthos*, um elemento fundamental na construção trágica de Medeia. Suas emoções não são moderadas. Tudo nela é intenso. Ama demais, odeia demais e sofre demais. No entanto, esse excesso não é um ponto de irracionalidade, mas o modo que encontra para expressar suas dores e sua sede de justiça. Medeia comove, ameaça e incomoda seus adversários. Sua dor não é silenciosa, de modo que articula palavras e ações que desafiam os princípios de submissão de sua condição de mulher e estrangeira.

A composição de uma figura tão atravessada pela intensidade tensiona os limites entre a ação e a emoção. Apesar do choro, da hesitação e dos debates calorosos, Medeia não deixa de planejar, manipular e executar sua vingança. Suas paixões são forças essenciais no plano da ação, são a via pela qual ela toma a própria dor como gesto de potência em sua essência, resultando em um plano meticulosamente elaborado (Haynes, 2023).

Assim, dissimulando boa vontade, envia, por meio dos filhos, um vestido e uma coroa envenenados à nova esposa. Creúsa, ao vestir os presentes, morre queimada, e Creonte, ao tentar salvá-la, também. Em seguida, não sem algum conflito interno, Medeia mata os próprios filhos e, por fim, foge em uma carruagem alada puxada por dragões, dada por seu avô Hélios, para a cidade de Atenas, onde o rei Egeu lhe havia prometido abrigo.

Esse conjunto de ações demonstra que Eurípides constrói uma personagem multifacetada, consciente de sua condição e capaz de articular palavras e ações a seu favor com muita destreza. Desde suas primeiras falas, revela-se não somente o sofrimento de uma esposa renegada, mas

também uma figura perspicaz que, com muita habilidade, prepara sua vingança para que seus inimigos sintam sua dor e o seu poder.

A protagonista não se apresenta como um indivíduo passivo que encontra dificuldades para a solução de seu dilema. Pelo contrário, reforça a ideia de alguém que, tendo oferecido e abandonado tudo pelo amado — inclusive pátria e família —, agora exige justiça pelo ato cometido por Jasão, ainda que isso implique a destruição de si e dos outros.

A lógica do discurso e das ações de Medeia coloca em questão, principalmente, os papéis atribuídos às mulheres na Antiguidade grega. Em uma de suas primeiras falas, entregue à consternação, ela evidencia sua condição ao afirmar que “nós, mulheres, somos as mais desgraçadas de todas as criaturas”. A desgraça recai em Medeia não simplesmente pelo abandono de seu esposo, mas por sua existência enquanto mulher. Eurípides, por meio de sua personagem, traz em cena uma declaração que reverbera uma crítica social presente em toda a caracterização de Medeia: mesmo em suas dores, a mulher não tem o direito de reagir.

A condição feminina da protagonista supõe que Medeia deva se sujeitar às decisões dos homens. Inserida em uma sociedade patriarcal, sua vida deveria ser regida pela figura masculina. As mulheres gregas desempenhavam a função de progenitoras da família, garantindo a permanência da linhagem familiar. Suas atribuições se concentravam, em grande medida, ao espaço doméstico e religioso, enquanto os homens livres e cidadãos gregos exerciam papéis políticos, artísticos e sociais. Medeia destoa neste contexto. Suas ações, caráter e palavras rompem com o ideal de comportamento atribuído às mulheres na Antiguidade clássica.

Tal ruptura com os códigos sociais é tematizada por Jaeger (2013, p. 399–400) ao afirmar que

Não eram precisamente Medeias as mulheres da Atenas de então. Eram para isso toscas e oprimidas demais ou cultas demais. Por isso escolhe o poeta a bárbara Medeia que mata os filhos com o intuito de ultrajar o marido infiel, para mostrar a natureza elementar da mulher,

livre das limitações da moral grega. Jasão, que para a sensibilidade geral dos gregos era um herói sem mancha, ainda que não certamente um marido fiel, torna-se um covarde oportunista. Não age por paixão, mas sim por cálculo frio. Isso era necessário para fazer da infanticida do mito uma figura trágica.

Desse modo, Medeia simboliza a fidelidade extrema (Allan, 2008) e a ruptura. É a mulher que se sacrifica pelo seu par e não mede esforços para conseguir o que quer, e nem para auxiliar a quem deseja. Dessa relação, Jasão é quem mais se beneficia, seja pela vitória sobre o rei Eetes, seja pelo rejuvenescimento do pai, obtidos graças aos encantamentos de Medeia. No entanto, ele destrói o laço que tinha com Medeia ao contrair nova união matrimonial. Em seus discursos, Medeia reforça enfaticamente suas contribuições decisivas na vitória na Cólquida. Mesmo mulher, é ela a responsável pela vitória do esposo em terras estrangeiras. Sua capacidade de ação também é encarada na tragédia e reforçada por suas falas, reiterando um caráter transgressivo quanto à submissão feminina, o que evidencia sua autonomia e capacidade de condução da própria vida.

Jasão, no entanto, diminui as contribuições de Medeia e reforça os estereótipos ligados ao feminino na Antiguidade. Em suas primeiras falas, o herói critica fortemente as palavras e ações da mãe de seus filhos. Caracterizando-a como excessivamente emotiva e desmedida em seu discurso, culpabiliza Medeia pela condição na qual se encontra. Se Creonte a expulsa de Corinto, a culpa é unicamente dela, que não aceita o novo casamento de Jasão. Na visão de Jasão, se Medeia se contentasse com as novas núpcias e não bradasse palavras de descontentamento, sua vida seria mais tranquila. Para o antigo marido, Medeia tem de se conformar com o abandono, pois isso trará benefícios políticos para os filhos do casal.

Nessa mesma direção, Jasão ainda desmantela a importância e a ação de Medeia na conquista do velocino de ouro. Em sua percepção,

sua ex-esposa tem papel secundário em toda a trajetória dos argonautas, visto que a paixão que acomete Medeia seria uma intervenção da deusa Afrodite e do deus Eros. Medeia seria, desse modo, um corpo usado pelos desejos divinos, sem relevância no sucesso da jornada dos gregos às terras cólquidas, descrita como “pequeno auxílio”. Na verdade, Jasão rejeita quem sempre o ajudou, de modo a afirmar que ele é maior e que suas conquistas teriam proporcionado mais vantagens do que as dela. Nesse ponto, Medeia é lembrada de que se encontra em terras gregas, por isso, é uma bárbara, uma estrangeira aos olhos dos coríntios.

Havia, na Antiguidade clássica, um conceito importante que recai sobre a representação de Medeia enquanto não grega — e que se perpetua em muitas outras versões da personagem ao longo do tempo. Apesar das diferenças culturais percebidas pelos gregos entre os diferentes povos com os quais tinham contato, valorizava-se muito a ideia de hospitalidade (*xênia*) para com os estrangeiros. A conduta social determinava que os não gregos deveriam ser bem recebidos, dado que poderiam estar sob a proteção de Zeus Xênio, o Zeus Hospitaleiro. Da mesma forma, os estrangeiros deveriam honrar o lar e a cidade que os recebiam. Ao lembrar Medeia de sua presença em terras gregas, Jasão reforça sua origem bárbara que, apesar de ser bem-vinda a Corinto, deve se sujeitar às regras locais. Assim, é lembrada de sua situação: como mulher e estrangeira, não é uma cidadã, logo, está duplamente desamparada de qualquer direito.

Essa questão é importante para a peça, pois a relação entre estrangeiros e gregos estava abalada na época de encenação da tragédia. Conforme Gazolla (2001), o passado recente da invasão persa nos anos de 480 a.C., na cidade de Atenas, durante as Guerras Médicas, trazia uma certa desconfiança para com os de outras culturas. Nesse caso, a protagonista, além de estrangeira, era uma mulher insubmissa aos mandos dos gregos, lutando e enfrentando seus oponentes e seus desagradados sem medo de expressar sua insatisfação.

A insubmissão é uma marca do caráter transgressivo de Medeia, expressa por diferentes personagens na peça. No início do enredo, a serva apresenta a dor de sua senhora que foi abandonada. Apesar da intensa prostração diante da traição, Medeia é apresentada como uma mulher forte e terrível que leva à preocupação quem quer que se coloque como obstáculo em seus objetivos. Nesse sentido, o rei Creonte, conhecendo o passado da protagonista, exige sua expulsão da cidade. Tanto sua história quanto suas palavras tornam-se ameaça à realeza de Corinto. Medeia inspira medo, justamente porque Creonte tem ciência de sua inteligência e de seus conhecimentos mágicos.

Mas Medeia não aceita passivamente a ordem de seu exílio. Por isso, em dois momentos, se vale da dissimulação, assumindo o papel que a cultura grega atribuía às mulheres: caráter comedido, obediente e controlado. Primeiro, diante de Creonte, suplica humildemente por mais um dia na cidade, gesto que demonstraria sua aparente submissão, mas que, na verdade, manifesta sua capacidade de manipulação. Depois, diante de Jasão, finge a aceitação do novo matrimônio e envia presentes à futura esposa, ocultando suas verdadeiras intenções de vingança. Desse modo, ao encenar seu comedimento e assumindo o estereótipo do feminino de forma consciente e planejada, a protagonista consegue colocar sua vingança em curso, utilizando estrategicamente a submissão dissimulada.

Nesse movimento, sua condição de estrangeira também ganha novo contorno. Medeia, assim, assume um caráter dominante, que não se cala diante do que acha injusto, aspecto característico das figuras masculinas na cultura grega. Devido à sua origem, no entanto, a protagonista pode exercer a sua potência e sua alteridade diante dos gregos, uma vez que sua condição bárbara comporta a não submissão dos valores e expectativas da sociedade na qual se encontra, levando-a a cometer os crimes no enredo teatral. Como mulher e estrangeira, ocupa uma posição de destabilização das normas locais, fortalecendo mais ainda sua capacidade de agir.

Após a morte de Creúsa e Creonte, Medeia decide, de forma deliberada, assassinar seus próprios filhos. O coro, composto por mulheres coríntias, que até então demonstrava compaixão pelos sentimentos e pela condição de estrangeira, se posiciona contrário a tal decisão. Embora terrível, o infanticídio não surge como um descontrole emocional de uma mulher abandonada e traída, mas como uma escolha consciente, ainda que dolorosa, reforçando a busca por justiça e vingança. Em suas falas, Medeia debate consigo mesma, hesita, chora, porém segue com seu plano. A morte é um gesto de controle de seu próprio destino. Deixar os filhos vivos seria, para Medeia, validar a traição de Jasão e aceitar o fim de tudo o que construíram. Ao matá-los, no entanto, ela impõe ao outro a dor que sentiu ao trair sua própria família em nome do amor a ele. Medeia, então, consuma seu ato, assassinando os filhos. O assassinato ocorre fora dos olhos da plateia, visto que a dramatização de uma ação cruel como a de Medeia iria contra um princípio básico moral entre os gregos, o comedimento das ações humanas, e contra a finalidade da própria tragédia (Aristóteles, 2015).

O filicídio é uma tática utilizada por Medeia como forma de assumir o controle de sua própria vida e de seus sentimentos. A morte não é sofrimento somente para o pai, mas também para a mãe. Como genitora, Medeia é a responsável pela vida de seus filhos. Logo, aquela que traz à vida pode ceifar a vida. Não desempenha somente o papel de esposa traída e abandonada, mas também de mãe. Ela se preocupa com as sanções que as crianças poderiam sofrer, ficando em Corinto. Há uma série de camadas que se interpõem nas ações finais de Medeia. O assassinato traz à protagonista a dignidade que lhe fora usurpada por Jasão. Quando rompe com a princesa cólquida e decide se unir com a princesa coríntia, Jasão quebra a sua promessa e a aliança estabelecidas desde a fuga da Cólquida (Gazolla, 2001). Desse modo, Medeia também não vê mais a necessidade de manter os contratos estabelecidos anteriormente, punindo Jasão e todos aqueles que poderiam vê-la ridicularizada como uma mulher rejeitada. No entanto, não é isso que vemos no final da peça.

Após o assassinato, Medeia foge levando os corpos de seus filhos em um carro puxado por dragões alados, ação que novamente ocorre fora de cena. Esse recurso, chamado de *deus ex machina* (*deus da máquina*), é um artifício comum nas obras de Eurípides, indicando soluções inesperadas ou abruptas na trama. O carro, enviado pelo avô paterno de Medeia, o deus Hélios, o Sol, não só a exime de punição, mas também eleva sua imagem, quase literalmente, ao plano divino. Apesar de ser descendente de deuses e ligada ao mundo dos saberes mágicos, esses aspectos não ocupam lugar central na tragédia. Eles são retomados, porém, na cena de morte de Creúsa, funcionando principalmente como fonte do medo de seus inimigos.

O surgimento do *deus ex machina* reforça um caráter limiar de Medeia: mulher, mas poderosa; estrangeira, mas importante. Portanto, a não punição de seus atos violentos e sua fuga para Atenas reiteram sua dimensão semidivina, entre os dois mundos, do sagrado dos deuses e do profano dos homens. Além disso, essa dimensão tem uma função simbólica importante: Medeia pertence a outro mundo, em que as normas dos homens e dos gregos não lhe servem. Por consequência, é uma figura que não pode ser ridicularizada pelos mortais, pois não age pelo impulso, mas estrategicamente. Sua condição de mulher traída e de estrangeira torna-se símbolo de uma vingança absoluta, que desafia as estruturas da cidade e da família.

Medeia em Juliet Gilkes Romero

A peça *The Gift* [*O presente*], escrita pela premiada dramaturga e roteirista britânica Juliet Gilkes Romero, faz parte do projeto *Heroínas: Monólogos adaptados de Ovídio*, que trouxe releituras contemporâneas dos mitos clássicos para a cena, com ênfase nas figuras femininas. A peça foi encenada na temporada de apresentações do Teatro Jermyn Street, na cidade de Londres, em 2020 e, portanto, exibida de forma remota, durante o contexto da pandemia da covid-19.

Em sua obra, Romero trabalha com a história de Medeia, concentrando-se nos eixos temáticos principais que permeiam seu núcleo mitológico, como a traição, a maternidade e a condição da mulher e da estrangeira, mas ampliando-os numa perspectiva moderna dos assuntos. Nesse sentido ainda, a escritora é reconhecida na cena teatral por explorar aspectos históricos, políticos e sociais em suas produções, com grande atenção e discussão sobre o colonialismo e sobre a opressão contra as mulheres.

Inspirada principalmente nas *Heroides* de Ovídio, mas com marcas de Eurípides, Romero cria sua peça, confluindo aspectos da narrativa mítica de Medeia de ambos os autores, conforme veremos. A obra do poeta latino, composta entre os anos de 25 a.C. e 16 a.C., é uma coleção de 21 cartas em verso, em que mulheres da mitologia greco-romana escrevem a seus amados ausentes³. Nessas cartas, as figuras míticas expõem suas emoções para os homens que as abandonaram ou as traíram.

No texto ovidiano, dois poemas se destacam pela presença de Medeia: a “Carta VI” e a “Carta XII”. Na primeira, a rainha Hipsípile, da ilha de Lemnos, escreve a Jasão. Em sua carta, Hipsípile relembra-lhe do tempo passado em sua companhia, das promessas de retorno feitas e do abandono não somente de si, mas dos filhos gerados com o herói grego. Além disso, lamenta a nova união com a princesa da Cólquida, a feiticeira Medeia. Esta é vista tanto como uma mulher desonrada, pois ofusca o brilho da glória de Jasão na vitória sobre o velocino, e por ter traído seus próprios familiares, quanto como uma figura temível, dado o assassinato do irmão.

Já a “Carta XII”, em que Medeia escreve a Jasão, apresenta uma mulher ferida e prostrada diante do abandono. Sua exposição demonstra a força da paixão que consumiu seu espírito ao se entregar ao herói, bem

3. As *Heroides*, na verdade, são divididas em duas partes pelos estudiosos. A primeira é formada por 15 poemas de figuras femininas que enviam as cartas aos seus amados. Já a segunda, chamada de *Heroides Duplas*, contém seis pares de cartas da correspondência do herói para sua amada e a sua réplica.

como o sofrimento em que se encontra ao descobrir seu matrimônio com Creúsa, princesa de Corinto. Lamuriosamente, Medeia rememora Jasão de todas as ações que o beneficiaram e das consequências decorrentes de tais feitos, mas que se encontra desacreditada pelo esposo e é vista como uma *persona non grata*, bárbara e criminosa.

Apesar de sua sabedoria nas práticas mágicas, Medeia encontra-se incapaz de intervir nos sentimentos de Jasão, direcionados à outra agora. Além disso, demonstra preocupação com o tratamento que seus filhos teriam pela nova esposa de Jasão. Nessa direção, o tom da carta é marcado pela profunda dor da mulher desprezada, mesclando súplicas, acusações e ameaças sutis a Jasão e Creúsa. Contudo, nenhuma vingança se concretiza. Ovídio, em sua obra, opta por focalizar o sofrimento da paixão de Medeia e a frustração de promessas quebradas.

Assim, tomando como ponto de partida o enredo do poeta latino, Romero constrói sua obra. A peça, em forma de monólogo, insere Medeia em uma Corinto cuja localização temporal não é exata. Entretanto, é possível inferi-la por algumas descrições das ações. O barulho de sirenes de polícia, as notícias nos jornais, a invasão ao prédio da personalidade e sua fala sobre a fuga de Corinto, na qual seria levada para o exílio por um caminhão de contrabando de estrangeiros, insinuam contextos sociais contemporâneos.

Desse modo, as cenas iniciais colocam a protagonista em um ambiente escuro que parece ser um quarto ou um apartamento, interpelando a irmã⁴. Nesse ambiente, Medeia narra sua história. Embora a atmosfera criada esteja carregada de fortes emoções, o ânimo de Medeia soa mais comedido do que na obra de Eurípides. Em tom reflexivo, a personagem de Romero se prostra à exposição da dor de quem fora exilada

4. Nesse ponto, há convergência com o texto de Ovídio, pois ambos se asseme-
lham ao tom confessional de uma carta. Diferem-se, no entanto, quanto à orga-
nização textual, uma vez que *The Gift* apresenta didascálias para marcar as ações
e a encenação.

e, hoje, é vista como uma pessoa indesejada aos olhos dos habitantes e da imprensa locais.

Uma questão importante suscitada na obra é a violência. Em determinado momento, Medeia revela a agressão que sofreu de um comparsa de Jasão: é agarrada pelo braço, leva um tapa, é enforcada e ameaçada. No entanto, o homem que queria seus filhos vê uma mulher forte se impor, a fim de impedir que fossem levados e entregues ao pai. Sem força física, é por meio da palavra que Medeia consegue enfrentar seu oponente. Entretanto, no embate entre a força persuasiva e física, é a física que se sobressai, a ponto de deixá-la inconsciente.

Em Eurípides, é o poder das palavras de Medeia que lhe permite enganar tanto Creonte quanto Jasão. Depois de tanto esbravejar sua inconformidade, seu ódio e seu poder vingativo, a personagem na tragédia convence ambos os homens de seu bom comportamento como uma mulher que, naquele contexto, tem de se sujeitar aos homens. Assim, consegue planejar a vingança contra a família de Creonte, resultando em suas mortes por meio do presente que os queima, e consegue matar os próprios filhos, deixando Jasão sem ninguém. Diferentemente da Medeia grega, que sofre principalmente uma violência psicológica do amado que a diminui em todas as conquistas, a personagem de Romero sofre uma agressão física, não pelas mãos de Jasão, mas de seus capangas — condição que, entretanto, não o dirime da culpa.

Mesmo violentada duplamente, Medeia enfatiza sua força e, por isso, se vingará, conforme suas palavras, embora não revele os meios para tal — os quais só serão percebidos quando o ato em si ocorrer. A seu favor, a personagem utiliza a percepção distorcida que os demais têm dela: seria uma mulher bárbara e comedora dos olhos dos inimigos. A fama que recai sobre si é um ponto positivo na busca por vingança. Os habitantes locais têm medo dela, do desconhecido que ela representa. A mulher de fora é uma bárbara, não somente no sentido de estrangeira, mas como um símbolo de quem não possui os mesmos costumes. Por isso, na concepção das demais personagens, naquilo que falam dela,

Medeia é uma selvagem, uma não civilizada que comeria carne humana. Tal caracterização é um modo de desumanização da figura feminina e estrangeira, aproximando-a da representação do outro enquanto estranha aos costumes locais citadinos.

A representação do estrangeiro e de como ele é concebido pela comunidade local é um ponto de intersecção entre a Medeia de Eurípidés e a de Romero. Na peça grega, a protagonista é desprovida de direitos na cidade de Corinto, tanto por não ser grega, quanto por ser mulher. Além disso, sua origem causa desconfiança aos olhos do público, pois, na época da encenação da tragédia, a relação entre os gregos e estrangeiros estava fragilizada devido a invasões e guerras com outros povos. Em Romero, a condição de estrangeira é reforçada em seu enredo. Situada em uma comunidade presumivelmente branca — talvez mesmo a Inglaterra onde a peça estava sendo representada —, Medeia é uma mulher negra, uma estrangeira que causa desconforto aos habitantes locais logo à primeira vista. Descrita como bárbara e canibal, é uma figura incompreendida e vista como selvagem perante os outros. Nesse sentido, a autora suscita duas questões sociais importantes: a discriminação racial e a xenofobia.

Romero, ao atualizar o mito de Medeia como uma negra e estrangeira, reconfigura a narrativa mitológica para tocar em feridas sociais ainda abertas. As violências físicas e psicológicas impostas pelos povos dominantes sobre os subjugados ecoam na configuração de sua personagem, em um contexto atual que reflete sobre a exploração e a escravidão dos povos africanos e da diáspora negra. Essas questões também podem ser associadas às atuais crises migratórias que têm forçado grandes deslocamentos populacionais para a Europa, vindos de países marcados por guerras, pobreza e cicatrizes coloniais. Nessa perspectiva, a representação de Medeia no monólogo despertaria, consequentemente, um olhar hostil do outro, dos habitantes locais para com os estrangeiros, que desestabilizam a sociedade local.

Ainda sobre esse aspecto, Medeia interpreta o abandono de Jasão como uma maldição, vinculando-o à sua condição de estrangeira que

fora convencida pela deusa Hera. De maneira distinta à obra de Eurípedes, em que Jasão atribui todo o auxílio de Medeia a Afrodite e a Eros — de modo que suas ações seriam movidas pela paixão desmedida —, na peça de Romero é a razão turva, provocada pela persuasão da deusa Hera através do álcool, que a conduz a agir. Hera convence Medeia a ajudar Jasão com a ideia de ser uma “missão sagrada de propagar riqueza e civilização” e permitir que o povo da Cólquida fosse presenteado “com a recompensa da iluminação do conhecimento”. No entanto, como neta de Hélios e sobrinha da feiticeira Circe, Medeia já tinha a habilidade de saber-fazer (Candido, 2006), um conhecimento prático das coisas, que se concretiza em suas ações e na eficácia de seus procedimentos. O seu domínio sobre as ervas mágicas e os encantamentos demonstravam o seu saber superior diante dos homens mortais — características da personagem mítica desde a Antiguidade e que ainda se acham nesta versão.

Compreendido seu envolvimento com Jasão dessa forma, Medeia verbaliza sua condição feminina:

Não sou mais uma deusa, mas uma bruxa negra. Tentadora maligna. Assassina. Puta bárbara. Isso mesmo. Eu matei mulheres e crianças também! Matei praticamente tudo o que anda ou rasteja! Eu me dispo completamente e saio correndo pela avenida, nua, como uma galinha enlouquecida que continua correndo mesmo depois de ter a cabeça cortada. Gritando obscenidades para meus opressores covardes: ‘Vou destruir TODOS vocês!’⁵ (Romero, 2020, p. 148).

Essas palavras demonstram o rebaixamento que os outros fazem da condição social da protagonista. De personalidade poderosa, quase deusa, com o dom dos encantamentos mágicos, Medeia passa a ser símbolo e representação do mal, assim como muitas figuras do contexto africano, desde o período colonial até os dias de hoje. Existe uma crítica evidente

5. Os textos em língua estrangeira citados foram traduzidos por nós.

na caracterização feminina na peça. A mulher abandonada e humilhada é vista como uma louca que se deixa levar pelas emoções. Jasão, de forma semelhante à obra de Eurípides, projeta um caráter histórico de Medeia, subjugando sua antiga companheira e auxiliadora, buscando retirar os filhos da genitora.

Na tentativa de se vingar, Medeia suplica pela permanência de mais um dia na cidade de Corinto e, com perspicácia, presenteia Jasão com algo feito com fios de ouro pelo seu aniversário. No entanto, apesar de a própria Medeia afirmar não desgostar da futura esposa de seu ex-amado, ao abrir o presente que não lhe pertencia, é Creúsa quem morre com uma explosão. Na tentativa de retaliação, Jasão envia dois capangas ao prédio da princesa da Cólquida, porém Medeia, aflita com o que pode acontecer aos filhos, resolve matá-los com um tiro. A cena, embora cruel, é delicada, uma vez que ela se lembra do momento em que matou uma corça pela primeira vez, quando seu pai disse que precisava demonstrar “respeito pela sua presa”. Desse modo, ecoa em sua mente a voz de seu genitor: “Medeia [...] Acabe com isso. Permita que a morte venha aos que agonizam. Não somos bárbaros” (Romero, 2020, p. 151). Essa cena coloca em evidência um apelo à dignidade de quem vive. Seus filhos, se não sofressem com o novo casamento do pai e com a ausência da mãe, agora sofreriam as consequências da morte de Creúsa.

Assim, com dois tiros, os filhos de Medeia são assassinados pela própria mãe. Matar a própria prole lhe é extremamente doloroso. Entretanto, sua atitude encontra nessa decisão uma carga moral e ética que preza pelo não prolongamento do sofrimento de quem poderia sofrer injustiças. Diferentemente da tragédia grega, o infanticídio não é resultado de uma vingança, mas de uma tentativa de preservar os filhos da dor e da violência iminentes. Medeia reivindica para si um gesto de controle do destino de suas crianças, recusando a tortura vindoura.

Em Eurípides, a morte dos filhos é um recurso para a recuperação da dignidade a partir da vingança e do papel de mãe que trouxe e leva a vida dos seus; em Romero, a morte não é vingança, mas a necessidade de

retomar a sua humanidade, a necessidade de recuperar a identidade não bárbara, trazendo paz aos que poderiam morrer dolorosamente.

Considerações finais

Medeia é uma figura emblemática da cultura grega antiga, cuja representação de mulher ferida e abandonada pelo amado e seu poder destrutivo ecoam ainda na contemporaneidade. A apresentação e análise comparativa entre as obras de Eurípides e de Juliet Gilkes Romero evidenciam não só a permanência do mito, mas também demonstram a capacidade de ressignificação do enredo em tempos e perspectivas diferentes.

Na tragédia de Eurípides, Medeia assume seu papel trágico a partir de decisões difíceis e extremas a fim de retomar sua dignidade, enquanto mulher, mãe e estrangeira, ao mesmo tempo que pune Jasão pela quebra de suas promessas. Suas ações indicam a não submissão aos mandos e desmandos masculinos e às normas gregas, levando até as últimas consequências, por meio do infanticídio, seu destino perpassado não só pela paixão, mas por traições, mortes, dores, sofrimentos e rejeição.

Já no monólogo de Romero, o mito de Medeia é reconstruído em uma perspectiva moderna, em que se pese a questão da violência e da condição feminina de quem se vê não só abandonada pelo ex-amado, mas ameaçada pela figura masculina de Jasão. A sua luta contra o abandono, a opressão e a desumanização levam-na a assumir a vingança contra aqueles que não querem sua presença na cidade. O infanticídio, por outro lado, longe de ser um plano ardiloso para o sofrimento de Jasão, torna-se um ato de retomada de sua humanização e, principalmente, de seus filhos, uma vez que, mortos, não seriam ultrajados pelos inimigos. Desse modo, Romero questiona as estruturas sociais de poder que descredita as mulheres e as colocam na condição de loucas, de modo a tentar silenciá-las.

Logo, o mito de Medeia permanece vivo na atualidade, sendo uma fonte para a reflexão de questões universais como traição, justiça, maternidade e condição feminina. Conforme já mencionado, a força da

narrativa de Medeia reside justamente em sua capacidade de atravessar os tempos, como enredo aberto e mutável. Seja na figura da periférica Joana, de *Gota d'água*; seja na confessional e sofredora Medeia da “Carta XII”, nas *Heroides* de Ovídio; ou na mulher negra exilada do monólogo *The Gift*, de Romero, seu traço se mantém: o da mulher rejeitada que não se cala e confronta o amado, a fim de mostrar a dor de quem sofre. Desse modo, seu caráter complexo inspira diferentes leituras, demonstrando seu poder atemporal e adaptativo.

Referências

- ALLAN, William. *Euripides: Medea*. London: Duckworth, 2008.
- ARISTOTÉLES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- CANDIDO, Maria Regina. *Medeia, Mito e Magia: a imagem através do tempo*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: NEA/UERJ, 2006.
- EURÍPIDES. *Medeia*. Edição bilíngue. Trad. Trajano Vieira. Ensaio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2010.
- JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- HAYNES, Natalie. *O jarro de Pandora: uma visão revolucionária e igualitária sobre a representação das mulheres na mitologia grega*. Trad. Marta Rosas. São Paulo: Cultrix, 2023.
- OVÍDIO. *Cartas de amor: as Heroides*. Trad. Dunia Marinho Silva. Prefácio e notas de Jean-Pierre Néraudau. São Paulo: Landy, 2003.
- ROMERO, Juliet Gilkes. Medea: the gift. In: Jermyn Street Theatre. *15 Heroines: 15 Monologues Adapted from Ovid*. London: Nick Hern Books, 2020.

**LER UMA PEÇA QUE NÃO
EXISTE: DESATANDO O
NÓ *CEGO*, DE JOÃO LUSO, A
PARTIR DE SEUS RASTROS
NA IMPRENSA CARIOCA**

Phelippe Celestino¹

11

Sobre o que não “existe” mais

Começemos com uma analogia. Um certo dia, revirando as suas memórias de infância, em meio a diversas fotos e lembranças, você se depara com a figura de uma pessoa afável e familiar, mas que ocupa um lugar distante e impreciso na sua memória. Ao questionar sua mãe sobre essa presença misteriosa do passado, que agora atravessou e invadiu o seu presente, ela lhe conta que se trata de uma senhora muito querida e amável, cotidianamente presente na sua vida por muitos anos. Uma mulher importante, que havia lhe ensinado várias coisas e lhe dado um carinho como poucas pessoas haviam feito até hoje. Essa memória desperta, então, um forte impulso de descoberta, de querer saber mais e melhor: Qual a sua origem? O que ela gostava de fazer? Quem eram as pessoas da sua família?

Mergulhado em questões diversas, sua mãe lhe revela que, muito provavelmente, essa mulher não “existe” mais. Assim, todas as esperanças de querer saber mais, de reencontrá-la e, principalmente, agradecê-la por tudo, de repente se esvaem. Ao mesmo tempo, a sua mãe lhe conta também que, para sua sorte, a família dessa senhora ainda reside na mes-

1. Este capítulo dialoga com uma parte dos resultados de nossa tese de doutorado, intitulada *O Teatro Nacional na Belle Époque Tropical: Teatro da Exposição Nacional de 1908 e Temporada Oficial de 1910 do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, defendida em setembro de 2024 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Elizabeth Azevedo.

ma cidade que vocês, em um endereço conhecido e acessível. De pronto, você decide que quer saber as coordenadas, pois você precisa, de algum modo, saber mais sobre essa pessoa tão importante e especial.

Seguindo as orientações da sua mãe, você chega até uma casa que lhe parece, inclusive, familiar: alguma coisa ali lhe diz respeito. Ao tocar a campainha, um senhor vem até o portão e lhe atende gentil e educadamente. Você se pergunta: “Será este o marido da senhora da minha foto de infância?” Porém, ao lhe revelar o motivo da sua visita, você descobre que, na verdade, ele é um dos filhos dela. Você se dá conta, então, de quanto tempo realmente havia passado. Você entra pela sala de estar, se acomoda no sofá, o dono da casa na poltrona à sua frente. Após algumas trocas de palavras banais, ele passa a contar histórias e casos corriqueiros sobre a senhora que você tanto queria saber mais e melhor.

Daí em diante, todo um universo de memórias e de recordações se abre diante dos seus olhos e ouvidos atentos e ansiosos. A partir desse emaranhado de nós entrelaçados desordenadamente, você passa a reconstituir aquela figura do passado, que a princípio não “existia” mais, descobrindo que, sem ela, faltaria sempre algo a ser completado, uma peça a ser encaixada.

Talvez seja, mais ou menos, essa a sensação e as primeiras impressões que temos quando nos deparamos, em nossas pesquisas sobre história do teatro, com uma dramaturgia que não “existe” mais: estamos ali, atentos, revirando elementos do passado teatral e encontramos a menção a um espetáculo cujo texto simplesmente desapareceu. E agora, o que fazer? Devo aceitar esse fato e me resignar diante dele? Ou há outros meios de buscar informações e memórias sobre esse determinado acontecimento? Quais são, hoje, as ferramentas que o pesquisador em história do teatro pode utilizar para se aproximar de uma peça teatral tida como desaparecida? A não publicação de uma peça anula qualquer possibilidade de que ela seja analisada e estudada por especialistas da área do teatro, da história e da literatura? Em que medida poderíamos considerar uma espécie de arqueologia do texto dramático como um campo de estudos pertinente para a historiografia teatral?

Questões como essas surgem, não raramente, quando pesquisas sobre determinados períodos da história do teatro brasileiro são desenvolvidas mais a fundo, sobretudo quando são abordadas épocas em que a publicação de textos dramáticos ainda não era uma prática relativamente comum. Em paralelo, devemos salientar também que a publicação de uma peça por uma editora não corresponde exclusivamente ao seu único meio de acesso público. Quanto a isso, poderíamos mencionar, por exemplo, o uso feito por pesquisadores e estudiosos dos manuscritos e datiloscritos² oriundos tanto do processo de criação dramatúrgica, de concepção da peça propriamente dita, quanto da própria encenação, naquilo que se refere às cópias utilizadas por atores, ensaiadores e demais profissionais.

No âmbito do “ETEX — Estudos do Teatro Ex-cêntrico”, pode-se pressupor que casos assim não são raros. Como um dos objetivos do nosso grupo de pesquisa consiste em nos debruçarmos sobre períodos, gêneros ou correntes estéticas negligenciadas ou pouco estudadas pela tradição crítica e historiográfica, muitas vezes nos deparamos com eventos ou espetáculos pouco documentados.

Historicamente, muitos textos teatrais não foram preservados. As razões para isso podem ser diversas: a ausência de uma percepção autoral clara e objetiva, o compartilhamento de enredos comuns por companhias teatrais diversas, a precariedade e baixa difusão das tecnologias e das ferramentas de reprodução textual em grande escala. Durante os séculos XVI e XVII, por exemplo, estima-se que cerca de 60% das peças escritas na Inglaterra não deixaram registros textuais, conforme indicado por Alfred Harbage em *Annals of English Drama* (apud Chartier, 2012). Essa realidade levanta questões sobre o que realmente sabemos sobre o teatro ocidental, e de como esse conhecimento pode estar moldado por essas lacunas e esquecimentos.

2. “Manuscritos” e “datiloscritos” referem-se a textos escritos à mão ou datilografados em máquina de escrever, respectivamente. Ou seja, quando falamos dessas fontes, estamos falando de textos não publicados.

Como o texto dramático também pertence à Literatura, de certo modo, a ausência de textos teatrais também afeta a memória literária. Obras perdidas tornam-se objetos de mistério e especulação (Chartier, 2012). Essas peças, mesmo ausentes, continuam a influenciar o legado literário, já que sua presença é lembrada em discussões e estudos acadêmicos, alimentando o interesse por formas e gêneros teatrais que, de outra maneira, estariam esquecidos.

Assim sendo, a ausência textual, como objeto e como memória, desempenha um papel fundamental na formação da interpretação e da herança literária e teatral. Mas essa ausência não forma somente um vazio, ela evidencia um espaço crítico e criativo onde a curiosidade do leitor, e também do historiador, podem prosperar. Dessa forma, são geradas outras narrativas históricas que enriquecem a tradição literária com reflexões e indagações sobre o que poderia ter ocorrido. Assim, a relação entre perda e interpretação produz uma dinâmica rica, que pode influenciar tanto a história da literatura dramática quanto a forma como entendemos nosso patrimônio cultural.

Uma viagem no tempo

Frente ao desaparecimento de uma peça, partimos em busca de outros rastros que podem nos nortear minimamente, a fim de que possamos obter o máximo de informações a respeito do autor, do enredo, das personagens, assim como dos demais elementos do espetáculo, como cenário, figurino ou iluminação, por exemplo.³

Retomando a metáfora utilizada, assim como a sua mãe, que lhe revelou as primeiras coordenadas sobre a senhora da sua infância, os

3. Certamente, o interesse por este ou aquele componente do espetáculo varia em razão do interesse ou da área de atuação de determinado pesquisador, de forma que o texto dramático não detém a primazia ou a centralidade no processo de investigação e estudo de um evento teatral. Todavia, aos que se interessam principalmente pela dramaturgia, a inexistência do texto da peça leva, em um segundo momento, à busca de outros suportes que possam trazer luz a este aspecto específico da encenação.

jornais podem ser, para nós pesquisadores em história do teatro, aqueles que guardam as primeiras pistas do caminho que nos levará a conhecer algo que não “existe” mais. Guardadas as devidas proporções, essa fonte importante e fundamental para determinadas pesquisas históricas impõe-nos igualmente a necessidade incontornável de ir até ela, pois, assim como a casa que abriu uma porta na sua memória de infância, o jornalismo teatral é capaz de abrir uma fresta no tempo, através da qual observamos um universo de informações e dados preciosos para o nosso trabalho de investigação.

Em nossa jornada de pesquisa, os portadores das memórias são os jornalistas, cronistas e críticos teatrais contemporâneos à representação daquele texto tido como desaparecido. São eles os intermediários entre algo que existiu no passado, mas que hoje não existe mais. É por meio da memória, opinião e pensamento desses agentes intermediários que teremos acesso a informações indispensáveis para construir em nossas mentes uma visão mais clara e compreensível do texto perdido.

Mária de Fátima Assunção (2006, p. 229) argumenta que, “na maioria das vezes, os registros das peças são feitos, unicamente, a partir de críticas jornalísticas, o que obriga o historiador a ser um hermenêuta⁴ nesta tentativa de reconstituição do espetáculo teatral”. Em seguida, a autora adverte: “Se a crítica teatral registra a recepção do espetáculo e é, muitas vezes, o único documento para a reconstituição da cena, o texto dramático consegue atravessar gerações e transpor fronteiras do tempo e no espaço”. Por essa razão, “não é de se estranhar que a historiografia do teatro esteja apoiada nesse alicerce textocêntrico para a sua construção”. Como resultado, afirma que “a história do teatro é tradicionalmente escrita a partir da história da dramaturgia”.

4. Uma pessoa especialista em “hermenêutica”, isto é, da ciência que se debruça sobre a interpretação ou compreensão do texto, dos sentidos ou da significação das palavras que o compõem.

Todavia, um desafio se impõe logo de início. Nossos críticos e cronistas teatrais podem, voluntária ou involuntariamente, movidos por interesses ou relações interpessoais, contaminar ou tentar dissuadir o entendimento de uma dramaturgia, deixando que valores e convicções morais, ideológicas, estéticas ou literárias atravessem a sua análise — o que, em maior ou menor grau, influenciaria o conjunto da sua avaliação. É importante, portanto, que o pesquisador tenha sempre no seu horizonte que não há uma leitura isenta, pura ou ideal na apreciação de um texto ou de uma representação, mesmo que o autor que a escreveu tenha esta intenção.

Logo, é preciso estar atento para se estabelecer uma visão crítica frente aos discursos e narrativas coletadas. Ou seja, a base fundamental do nosso caminho de investigação reside na reconstituição dos fatos, acolhendo a fragilidade dos vestígios e das memórias, confrontando-as com outros documentos, também estes passíveis de enviesamento. Se optássemos por deixar de lado uma fonte aparentemente imprecisa, estaríamos também abdicando de todas as informações que ela pode nos trazer para completar as lacunas de que já falamos. Portanto, a complexidade da tarefa consiste em: *uma vez coletados os dados, selecioná-los criteriosamente e interpretá-los de maneira crítica e cautelosa.*

Mas, quando nos deparamos com um espetáculo que não legou ao futuro a sua dramaturgia, seríamos de algum modo colocados em xeque quanto ao real valor e pertinência em estudá-lo? Seria válido afirmar que a relevância de determinado espetáculo dependeria da perpetuação do texto, ou seja, da sua existência e integridade ao longo do tempo? Pesquisas mais recentes demonstram que há várias frentes e perspectivas possíveis de análise do fenômeno teatral, de modo que um viés textocêntrico reflete, na prática, uma abordagem menos mobilizada contemporaneamente do que foi no passado. Há, assim, um conjunto de esforços em prol de uma maior pluralidade e diversidade quanto aos materiais e às fontes utilizadas no exercício analítico e histórico.

O exemplo da peça Nó Cego, de João Luso

Nossa proposta, neste capítulo, consiste em mostrar como os periódicos podem ser uma fonte valiosa para o estudo de peças que foram encenadas, mas por algum motivo não foram publicadas ou de cujo texto não há registro. Se o jornal pode não parecer, de antemão, um documento teatral por excelência, a condição da imprensa como testemunha presencial e contemporânea ao espetáculo evidencia, antes de mais nada, a sua potencialidade como um material que deve ser observado com empenho e rigor pela historiografia.

Para isso, usaremos como exemplo a peça *Nó Cego*, do escritor João Luso, pseudônimo de Armando Erse de Figueiredo, representada pela primeira vez durante a Temporada Oficial de 1910 do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Essa realização, subvencionada pela prefeitura do então Distrito Federal, pode ser considerada a primeira iniciativa teatral de caráter nacional realizada no palco daquele teatro, inaugurado em 1909. Dentre as cinco peças locais selecionadas em um concurso julgado pela Academia Brasileira de Letras, *Nó Cego* foi a obra mais encenada nesta ocasião, tendo obtido um total de 7 reprises, mais que o dobro da segunda colocada, *O Raio N*, de Silva Nunes, que subiu ao palco somente 3 vezes. Além disso, a peça de João Luso foi, de longe, a que mais recebeu repercussão na imprensa da época.

Apesar de ter sido vencedora do concurso da prefeitura e bastante representada, não nos restou uma cópia do texto de João Luso. Partindo de vestígios como as notícias e críticas veiculadas à época, além da publicação de um fragmento da peça, buscaremos revelar elementos estruturais da forma dramática construída por João Luso, bem como reconstituir o enredo principal de *Nó Cego*. Em última análise, nossa proposta parte da ideia de que tais resquícios podem manifestar traços sociais e estéticos que nos fornecem características essenciais de determinado setor da produção teatral de um período complexo e diverso.

Portanto, advertimos aos leitores que todas as informações apresentadas aqui foram extraídas e coletadas de jornais da época em que *Nó*

Cego subiu ao palco pela primeira vez, incluindo o pequeno fragmento da peça original. Assim como não se pode afirmar que essas informações sejam incontestáveis ou insuspeitas, não se pode igualmente invalidá-las ou desqualificá-las, já que, além de nos fornecer dados valiosos sobre o nosso objeto de análise, elas são, neste caso em especial, a única forma de acesso aos detalhes da peça.

Ao menos cinco importantes cronistas teatrais esmiuçaram o enredo e a construção dramática de *Nó Cego*. Foram eles João do Rio (Paulo Barreto), Joaquim Eulálio, José (Ângelo Vieira de) Brito, (José Joaquim de) Medeiros e Albuquerque e Oscar Guanabara. Por essa representatividade de nomes, supõe-se que a peça gerou um debate significativo na imprensa. Como veremos, o próprio autor João Luso manifestou-se publicamente diante das várias acusações de indecência e imoralidade que a peça sofreu. Logo, para compreendermos o que pode ser considerada a principal razão da polêmica suscitada pela peça, é necessário apresentar uma breve descrição do enredo. Foi a partir do relato destas cinco figuras mencionadas que delineamos um resumo da peça:

Nó Cego conta a história de Amália Pontes, uma senhora da alta sociedade casada com Diogo Pontes, que se envolve em um caso amoroso com Rodrigo de Castro, um “solteirão”. Um vizinho e amigo da família, Dr. Trigueiros, revela o adultério a Diogo, que monta um plano para pegar a esposa em flagrante e confrontar o amante. A filha de Amália, Martha, descobre o plano do pai. Para “salvar” a própria mãe, ela esconde Rodrigo em seu quarto. Diogo, ao retornar de repente para casa, depara-se com Rodrigo no quarto da filha, e não no da sua esposa. A jovem assume falsamente o caso com Rodrigo para proteger a mãe. Para evitar o escândalo, Rodrigo aceita se casar com Martha. O segundo ato mostra Martha e Rodrigo voltando da lua de mel com o matrimônio ainda não consumado, enquanto a tensão entre os personagens aumenta, dada a insatisfação da jovem com o casamento de fachada. No terceiro ato, Martha busca anular o casamento e Rodrigo, que depois do casamento apaixonou-se perdidamente por ela, tenta

forçá-la a permanecer na relação. Encurralada, a jovem ameaça se matar. Desesperado, Rodrigo se suicida.

João do Rio, sob o pseudônimo de Joe, resumiu o ensejo da peça da seguinte maneira: “uma senhora da melhor sociedade, digna, séria, com uma filha moça, deixa-se seduzir por um solteirão irresistível, dando-lhe entrevistas no próprio lar” (Joe, Theatros e... Primeiras, *Gazeta de Notícias*, 19 mai. 1910, p. 6).

Não convém aqui transcrever por completo as várias críticas publicadas sobre o *Nó Cego*. Todavia, antes de prosseguirmos, é necessário esclarecer alguns pontos importantes para a demonstração do exercício de análise que iremos empreender. Para que possamos nos localizar no debate proposto, devemos situar algumas cenas da peça que foram citadas pelos críticos por meio das diversas descrições que fizeram do enredo.

Quanto ao primeiro ato, a cena sem dúvida mais importante refere-se ao flagrante de Diogo Pontes. Passemos à leitura da descrição feita pelo escritor João do Rio:

Um amigo da família [Dr. Trigueiros], amigo e vizinho (bem carioca porque espia a vida alheia) aproveita um fim de almoço agradável para desfechar contra o dono do lar essa frase desagradável:

— Um homem entra nesta casa na tua ausência.

E aos poucos acaba por dizer-lhe até o nome do homem: o solteirão

— Rodrigo de Castro.

O marido Diogo Pontes fica num estado que é fácil de imaginar e sai para esconder-se a ver também entrar o homem fatal.

Apenas, antes, um criado que ouvira a conversa de Pontes com o amigo conta tudo com aflição à filha da mulher adúltera. Esta sente uma dor imensa, mas sentindo os passos do pai no jardim corre ao quarto da mãe, arranca de lá Rodrigo, mete-o no seu e, quando Diogo aparece e brada à mulher:

— Onde está esse homem?

Outra porta abre-se e a filha Martha aparece com o sedutor. Só resta o casamento. Rodrigo é um homem chic. Aceita-o (Joe, Theatros e... Primeiras, *Gazeta de Notícias*, 19 mai. 1910, p. 6).

Além desta, há outra descrição que a complementa, adicionando detalhes que enriquecem ainda mais a nossa leitura da peça:

Martha fica atordoada, esconde-se no seu quarto e vê entrar Castro, que é recebido por sua mãe, que o leva para os seus aposentos. A menina fica como alucinada; percebe-se-lhe na fisionomia ao mesmo tempo certo terror: ela vê entrar no jardim seu pai, que regressava inesperadamente. Corre e bate com força na porta do quarto de sua mãe, aos gritos, segura Castro pelo braço e arrasta-o consigo para o seu próprio quarto, onde o fecha. Era tempo. Pontes chega. Em frases violentas dirige-se à esposa, a quem maltrata, mas do lado oposto abre-se a porta do quarto de Martha, que aparece, acompanhada de Castro, pedindo perdão. Estupefação de Pontes, que fica aniquilado de dor. Castro humildemente ofereceu a reparação do casamento. Pontes condu-lo ao escritório, para combinar tudo imediatamente (Autor Desconhecido, Theatros e Música, *Jornal do Commercio*, 19 mai. 1910, p. 6).

Ambos os relatos parecem deixar claro que a cena do flagrante ocorreu sobre o palco, ou seja, na frente da plateia. Supondo que, de fato, ela tenha ocorrido dessa maneira, rompia-se assim a tradicional regra do *decoro* no teatro (em francês *bienséance*), estabelecida no século XVII pelo classicismo francês a partir de uma releitura da *Poética*, de Aristóteles. Em resumo, trata-se de normas e convenções sociais e estéticas criadas para buscar certa harmonia entre a forma e o conteúdo de uma peça, evitando excessos e priorizando determinado modelo de correção social e moral. Nesse sentido, para os críticos da época, não era apenas a situação em si que feria a moral e os costumes, mas sobretudo o fato de ela ocorrer diante dos olhos da plateia. Além do mais, o próprio espaço

de encenação da peça, ou seja, o requintado palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, parecia igualmente não combinar com a alegada imoralidade de *Nó Cego*. Por ora, guardemos essa informação, pois ela será retomada mais adiante.

Oscar Guanabarro, relatando o terceiro ato da peça, revela mais um momento importante do enredo de *Nó Cego*, fundamental para nossa análise:

Surge o marido, o [Rodrigo de] Castro, apaixonado e fora de si, a ponto de querer exigir pela força o corpo que de direito lhe pertence. Trata-se de homem animal que se julga senhor e possuidor da mulher a quem deu o nome. Martha repele-o; ele investe e ela, como defesa, declara que se atirá da janela ao pátio se ele se aproximar para violentá-la. Castro recua (Oscar Guanabarro, *Artes e Artistas, O Paiz*, 19 mai. 1910, p. 5).

Para corroborar essa informação, encontramos outra descrição desta cena nas palavras daquele mesmo cronista desconhecido do *Jornal do Commercio*:

A situação chegara ao paroxismo. Rodrigo de Castro tenta todos os argumentos para conseguir de Martha adiar aquele processo que o separaria dela para sempre: afinal, revoltado, num impulso violento a que foi levado por aquela resistência, ele quer apossar-se dela, de seu corpo, mas detém-se antes que ela se precipite da janela para libertar-se dele. Humilha-se novamente diante daquela ameaça e pede-lhe uma graça última: que lhe permitisse beijar-lhe a mão. Martha estende-lhe a mão: ele beija-a e afasta-se (Autor Desconhecido, *Theatros e Música, Jornal do Commercio*, 19 mai. 1910, p. 6).

Esses são os dois principais momentos da peça *Nó Cego* que nos servirão de baliza para ilustrar um exemplo de estudo e análise dramática a partir de uma peça perdida.

Questões sociais e morais

As principais críticas a João Luso em relação à sua peça *Nó Cego* abordam tanto aspectos temáticos quanto estruturais, refletindo as tensões sociais e as complexidades morais do período em que a obra foi apresentada. A sociedade da época estava imersa em debates sobre moralidade, especialmente em relação à representação do adultério e à posição da mulher na sociedade. Como veremos, a análise da peça revela como esses temas foram abordados de forma controversa e provocativa.

Uma das críticas mais recorrentes diz respeito ao tema do adultério, que é central na peça e considerado por muitos críticos como um ponto problemático. O jornalista Joaquim Eulálio (Pela Moral, *Jornal do Commercio* (Edição da Tarde), 21 mai. 1910, p. 2) aponta que a peça “nasce de um fato imoral em si: o adultério”. A seu ver, “o drama não existiria sem esse ponto de partida: prescindir dele seria anular a peça”. Por outro lado, Oscar Guanabario questionou a verossimilhança das situações apresentadas, assim como as consequências e as implicações que elas poderiam ter sobre a moralidade nacional. Evidenciando uma forte adesão e defesa das normas sociais vigentes, Guanabario argumenta que a abordagem direta e “descarada” da relação entre mãe e filha era excessivamente “impudica” e “repugnante”:

A cena entre mãe e filha é irritantemente descarada, impudica, estabelecendo forte contraste com algumas frases proferidas. Uma filha que discute amigavelmente os amores de sua mãe com o amante, enganando seu pai e concorrendo para a sua própria desgraça, é um fato tão anormal que chega a ser repugnante (Oscar Guanabario, *Artes e Artistas, O Paiz*, 19 mai. 1910, p. 5).

Além disso, Guanabarro expressa preocupação com a imagem do Brasil em uma eventual encenação da peça no exterior. Ele alega que a representação exagerada ou distorcida dos costumes brasileiros poderia prejudicar a reputação do país, revelando um desejo de conformidade com padrões morais que eram considerados aceitáveis e respeitáveis na sociedade da época. Essa preocupação com a moralidade e a imagem nacional também faz parte do contexto mais amplo de debates sobre a identidade nacional da jovem República brasileira, que buscava se distanciar de influências estrangeiras que poderiam ser vistas como degenerativas. A seguir, o trecho da crítica em que ele aborda diretamente essa questão é bastante representativo e merece ser destacado:

O Nó Cego é escrito por um moço que há muito vive entre nós, conhecendo nossos costumes; e vimos que o seu intento foi criar uma peça brasileira. Ele sabe que, infelizmente, os casos de adultério na sociedade fluminense não são raros, devido à perversão dos costumes originados na leitura dos romances franceses, pelo teatro parisiense, pela moda, digamos assim, pela elegância de ter um amante; mas, apesar de tudo, essas degeneradas conservam um resto de pudor e não se atrevem a meter os amantes no seu quarto em frente ao das filhas de 20 anos. Não. Todos nós sabemos para que servem os pretextos dos dentistas, das coleteiras⁵ e das modistas; toda a gente sabe como essas coisas se fazem por esta cidade — mas João Luso assim não quis e, para fazer a sua peça, criou uma pouca vergonha que exige protesto, porque se a sua comédia for representada no estrangeiro, má ideia ficarão fazendo de nós (Oscar Guanabarro, Artes e Artistas, *O Paiz*, 19 mai. 1910, p. 5).

261

João do Rio também afirmou que o adultério, especialmente o feminino, havia se tornado um tema comum tanto na literatura dramática

5. Fabricantes de coletes e espartilhos.

brasileira quanto na francesa. Para comprovar seu argumento, cita diversos autores, dentre eles os franceses Guy de Maupassant, Émile Zola, Maurice Donnay, e o brasileiro Oscar Lopes. Ou seja, a seu ver “a anedota não tem uma grande novidade”. Por outro lado, pondera a sua crítica: “Não quero dizer com isto que o Sr. João Luso se deixou influenciar por um ou outro autor. [...] A vida não tem novidades” (Joe, Theatros e... Primeiras, *Gazeta de Notícias*, 19 mai. 1910, p. 6).

Para Arthur Azevedo, figura importante do teatro carioca na virada do século XX, essa influência vinha de longe, demonstrando que esse aspecto não era exclusivo da peça de João Luso: “A literatura francesa exerceu sempre sobre a nossa uma influência muito absoluta, de modo que as peças de teatro escritas por brasileiros, e que maior número de representações alcançaram, são simples reflexos do que se fazia em França” (O Teatro, *A Notícia*, 02 mai. 1895, p. 3).

Os demais críticos que se debruçaram sobre *Nó Cego* também chamaram a atenção para esse detalhe. José Brito, por exemplo, afirmou que o adultério era “o quase único assunto do teatro francês” (Às segundas, *A Notícia*, 23 mai. 1910, p. 3). Oscar Guanabarro, por sua vez, foi mais incisivo: “Sempre a mesma coisa, sempre o nojento adultério como tema” (Artes e Artistas, *O Paiz*, 19 mai. 1910, p. 5).

A moralidade da época era dominada por normas sociais rigorosas, especialmente em relação à figura feminina. As mulheres eram idealizadas como guardiãs da moralidade doméstica, socializadas para manter a ordem familiar por meio de sua passividade e submissão. No entanto, *Nó Cego* desafia, em alguma medida, essa norma ao apresentar uma mãe que não só comete adultério, mas que envolve sua filha na situação, transgredindo ainda mais as expectativas morais vigentes. O debate acalorado gerado entre críticos contemporâneos expressa um profundo tabu social em relação ao adultério, especialmente o feminino.

Segundo Elis Regina Pereira (2009, p. 104), na sociedade patriarcal vigente, havia uma diferenciação clara entre os dois gêneros “em todas as esferas, desde o modo de trajar até a criação de um padrão duplo de

moralidade: os homens podem tudo e as mulheres devem se manter completamente subordinadas a eles”. Além disso, o projeto nacional em curso disseminava a ideia de que “a mulher, representante do sexo frágil, era delicada e portadora de uma debilidade que extrapolava o físico e que se revelava também no aspecto moral, razão que explicava a necessidade de ser protegida e controlada”. Vejamos, abaixo, como Maria Cláudia Messias e Ana Maria Jacó-Vilela resumiram bem os traços mais comuns dessa realidade:

Segundo essa lógica, o casamento era a finalidade primeira da existência da mulher, por meio do qual ela poderia exercer seu destino natural como mãe. Seria uma espécie de carreira, de profissão, para a qual a mulher era preparada desde a infância, e que lhe garantiria, além de sustento, reconhecimento e posição social. [...] Os discursos normalizadores da moral e do corpo da mulher, materializados no ideal da família nuclear burguesa, eram fortemente calcados na moral religiosa, no caso do Brasil, a católica. Mesmo após o advento da República, com a separação entre Igreja e Estado, que se constitui laico, a moral católica permaneceu como uma das forças discursivas mais potentes e constitutivas das relações de poder no campo social brasileiro. (Messias; Jacó-Vilela, 2018, p. 7)

Além disso, o discurso dominante sobre a figura feminina “se constituía com o respaldo e a legitimação da ciência médica”. Baseados em um falso discurso cientificista, acusava-se as mulheres de possuírem uma “predisposição biológica e constitucional para a amoralidade, a mentira, a inveja, a vingança, a cólera e a vaidade” (Messias; Jacó-Vilela, 2018, p. 5). Nesse cenário, tal comportamento era considerado não só uma violação moral, mas também uma ameaça à estrutura familiar, indo contra as expectativas sobre o comportamento feminino ideal e os valores da família tradicional burguesa, em que as mulheres deveriam cumprir “sua

verdadeira função, como esposa e mãe, já que o sustento da família cabia ao homem” (Messias; Jacó-Vilela, 2018, p. 6).

Assim, a forma como João Luso retratou o adultério feminino parece questionar esse ideal de decoro familiar e feminino. No entanto, *Nó Cego* parece transmitir ao mesmo tempo uma mensagem repressora, ao sugerir consequências negativas como punição à corrupção do papel maternal. Exemplo disso são a aparente violência doméstica sofrida por Martha ao final do terceiro ato e o consequente suicídio de Rodrigo como a única saída da jovem para por um fim ao casamento de fachada, vetando a alternativa ao divórcio.

Aliás, a anulação do casamento também foi um dos temas discutidos da peça de João Luso. O fragmento da peça que foi publicado pelo jornal *O Paiz* em 22 de maio de 1910 (p. 5) apresenta a 4ª cena do 3º ato, que se resume basicamente à discussão sobre as leis do divórcio vigentes naquele período. Nela, a jovem Martha questiona o advogado Dr. Trigueiros sobre supostas injustiças e abusos relacionados à lei do casamento:

Martha: Ah! Porque os homens podem anular o casamento, quando queiram e como queiram, de um dia para o outro e pela simples resolução de pôr o chapéu na cabeça e sair pela porta fora. São livres, ninguém lhes pede contas, nada lhes fica mal. Casam-se e descasam-se, quantas vezes lhes pareça; e nem por isso deixam de ser homens dignos, perfeitos cavalheiros e até respeitáveis chefes de família... Mas vão as pobres mulheres fazer o mesmo! [...]

Doutor: Os homens não estão tal no direito de fazer aquilo que dizes; porque também a eles a lei os condena e a sociedade os repele.

Martha: Quanto à lei, talvez; mas quanto à sociedade, há uma diferença: é que eles a podem desprezar e nós, não.

Doutor: E vocês, também.

Martha: E nós, não. E se amanhã eu fizesse o que fazem tantos homens, a quem o senhor tira o chapéu, a quem o senhor aperta a mão,

a quem o senhor dá talvez o nome de amigo, bem sei o que me esperava da sua parte: o desejo de nunca mais me encontrar no seu caminho, para não ser obrigado a desprezar-me ostensivamente. [...]

Doutor: Que queres tu, afinal? Separar-te do teu marido? Pois separa-te. Para isso, é bastante o divórcio. [...]

Martha: De que me serve, a mim, o nosso divórcio? Nem casada, nem solteira, nem viúva; criatura sem lugar definido, na família nem na sociedade e inutilizada para o vir a conquistar um dia. Mulher à parte, mulher ao mar. Divorciada, diz o senhor... E depois? E depois? [...]

Doutor (severo): É que te achas na presença de um homem para quem só deve haver um casamento, para quem o casamento não é coisa que se experimente, ou repita, e, ou, deliberadamente se não contrai, ou se aceita para sempre.

Martha: Assim pensam todos os bem casados. É a teoria natural daqueles que acertaram da primeira vez. Mas o injusto, o monstruoso, é que, seja essa também a palavra indiscutível da lei. [...] Mas, que se comparta a lei comigo? De que maneira me vale, perante as injustiças do meu destino? Não me vê, não sabe de mim, deixa-me caminhar sozinha e sem amparo, à mercê do meu desespero, até as últimas consequências a que ele me possa arrastar... É, portanto, uma lei sem piedade, uma lei sem consciência, uma lei imoral. (*Movimento do doutor*) Imoral, sim, porque, a uma mulher como eu, em plena força da vida, na idade em que nenhuma ilusão morre e todas as paixões se renovam — essa lei que me não permite unir-me a outro homem, fatalmente me atira à prostituição.

Doutor: O segundo casamento seria já uma prostituição (João Luso, *Nó Cego* — 3o Ato — Cena IV, *O Paiz*, 22 mai. 1910, p. 5).

De certo modo, João Luso ousou ao escolher abordar não apenas o adultério, mas também outros temas que estavam em debate sobre os valores da família burguesa e o lugar da mulher na sociedade. O enredo de *Nó Cego*, segundo os registros obtidos, abordou questões relacionadas ao casamento forçado e às injustiças das leis de divórcio⁶, sugerindo uma crítica mais ampla à opressão enfrentada pelas mulheres na sociedade da época. A personagem Martha, ao se opor às normas vigentes e discutir a possibilidade de anulação do casamento, representa uma voz contestadora em um contexto em que as mulheres eram frequentemente silenciadas. Essa ousadia ao abordar temas controversos reflete, mesmo que de maneira ainda incipiente, certa luta por reconhecimento e autonomia feminina, desafiando a moralidade conservadora da época.

Questões estruturais

Se João Luso se mostrou pouco conservador nos enfoques temáticos de sua peça, por outro lado, os dados obtidos indicam que o mesmo não pode ser dito em relação à forma dramática utilizada. A estrutura da peça *Nó Cego* poderia ser considerada conservadora, uma vez que diversos de seus aspectos se alinham com a forma dramática tradicional, refletindo um momento em que o teatro brasileiro ainda estava imerso em normas estéticas e formais convencionais do teatro melodramático — forma dramática muito popular no final do século XIX, mas que já era vista com certo preconceito em 1910.

O melodrama surgiu na França após a Revolução de 1789 como um gênero de teatro “estritamente ligado à ideia de teatro popular”, como nos mostra o pesquisador Jean-Marie Thomasseau (2005, p. 7). Este gê-

6. É importante destacar que a abordagem sobre divórcio na peça não representa corretamente o contexto jurídico brasileiro daquele período, incluindo um ponto mencionado na crítica de Oscar Guanabara — “a matéria de direito civil que o autor desconhece relativamente ao Brasil” (Artes e Artistas, *O Paiz*, 19 mai. 1910, p. 5). No Brasil de 1910, existia apenas o “desquite”, que possibilitava a “separação de corpos e bens”, mas não extinguiu o vínculo matrimonial. A implementação do divórcio completo no Brasil ocorreu somente em 1977 (Fagundes, 2021).

nero teatral se caracteriza principalmente por apresentar uma clara divisão entre o bem e o mal absolutos, em que no final da história a virtude sempre triunfa sobre a maldade.

Para que essa lógica funcione, os personagens do melodrama devem ser facilmente identificáveis: temos o herói virtuoso, o vilão malvado, a vítima inocente e o personagem cômico que traz momentos de alívio à tensão dramática. Logo, as histórias melodramáticas geralmente giram em torno de dois temas principais: a perseguição, quando um personagem (geralmente a vítima) é ameaçado ou caçado pelo vilão; e o reconhecimento, momento revelador em que a verdadeira identidade de alguma personagem vem à tona.

Além disso, para conquistar seu público, o melodrama investe em recursos que despertam emoções intensas e privilegiam o caráter fantástico da encenação teatral: reviravoltas surpreendentes na trama, momentos de grande impacto emocional e efeitos visuais chamativos que incluem música, dança e cenários elaborados. Em resumo, o que torna o melodrama tão acessível é justamente sua estrutura clara e previsível, funcionando como uma espécie de lição moral embalada em entretenimento. Por essa razão, conquistou muito sucesso junto ao público em geral, que conseguiu compreender facilmente suas convenções e mensagens.

Assim, o que nos restou da peça de João Luso deixa entrever uma muito plausível filiação da peça ao teatro melodramático. Em primeiro lugar, a peça parece aderir a uma estrutura narrativa habitual, que mantém uma unidade de tempo e espaço coesa⁷, seguindo o modelo de três atos típico

7. A ideia de “coesão” das unidades de tempo e espaço, baseadas em leituras de Aristóteles, pressupõe que a ação de uma peça ou drama aconteça dentro de um período aparentemente verossímil. Ou seja, o tempo que se passa dentro da história deve ser o mais próximo possível da duração do espetáculo. Teoricamente, isso traria mais veracidade e manteria a tensão da trama constante. Paralelamente, a ação do drama deveria se passar em um único local, isto é, no mesmo espaço físico, sem mudanças abruptas de cenário. Segundo essa visão, isso faria com que o público se concentrasse totalmente na trama e nos personagens, sem distrações. Por último, além do tempo e do espaço, supunha-se também a unidade de ação, implicando que a história tivesse um único conflito principal, sem enredos paralelos ou complicações excessivas. Assim, a narrativa seguiria de maneira clara e direta. Forma-se assim, em termos gerais, a regra das três unidades do drama clássico (Pavis, 2008, p. 333; 421).

do drama clássico. Essa escolha estrutural permite um desenvolvimento linear da trama, na qual os conflitos são introduzidos, desenvolvidos e resolvidos de maneira previsível. Além disso, a obra utiliza elementos como quiproquós⁸ e coincidências forçadas, tal é o caso da cena de flagrante no 1º ato, reforçando a expectativa em corresponder às demandas de grande parte do público. Oscar Guanabarro destaca essa característica ao afirmar que “tudo no teatro é possível, desde que haja um preparo e uma resolução, e o que se vê no 1º ato é uma série de *bombas de estopim curto*” (Oscar Guanabarro, Artes e Artistas, *O Paiz*, 19 mai. 1910).

Ademais, o desfecho da peça, que culmina em um suicídio, é uma resolução típica do melodrama, que apela a emoções intensas e muitas vezes exageradas, em vez de oferecer uma solução mais verossímil ou menos extremada e radical para os conflitos apresentados. Assim, a abordagem de João Luso se mantinha dentro dos padrões vigentes, alinhando-se com a estética conservadora em voga no teatro carioca daquele período, que tendia muitas vezes a priorizar a “espetaculosidade teatral melodramática” (Carvalho, 2002, p. 47) em detrimento da análise crítica no teatro das questões sociais e psicológicas emergentes na sociedade da época.

Logo, no contexto aqui analisado, o uso deliberado de recursos melodramáticos pode ser visto como uma certa resistência ou ainda relativa limitação, sugerindo que *Nó Cego* não buscou ou conseguiu inovar em

8. Termo cunhado a partir da expressão latina “quid pro quo”, que significa “uma coisa pela outra”, referindo-se a uma situação cômica que ocorre quando há uma confusão ou mal-entendido entre personagens em uma história. Isso acontece quando uma pessoa entende algo de maneira diferente do que realmente foi dito ou intencionado. O quiproquó é muito utilizado na comédia, pois cria situações engraçadas e divertidas, incitando o público a acompanhar a história e entender o que realmente está acontecendo. Bergson (2004) descreveu o conceito como uma situação que apresenta simultaneamente dois significados: aquele atribuído pelos atores e o que o público confere. Em resumo, o quiproquó é um recurso importante na teoria da comédia, pois permite criar situações cômicas a partir de equívocos e desencontros entre os personagens (Pavis, 2008, p. 319).

termos de representação e complexidade narrativa em comparação com algumas tendências emergentes da época.

Outro aspecto conservador refere-se à caracterização dos personagens e suas interações. De acordo com o que apuramos junto aos críticos e cronistas, a peça apresenta personagens que, muitas vezes, se encaixam em estereótipos amplamente reconhecidos, como o solteirão galanteador e sedutor, o que limita a complexidade e a profundidade nas relações humanas. O diálogo entre Martha e o Doutor Trigueiros, transcrito acima, apresenta características visivelmente melodramáticas, utilizando uma linguagem hiperbólica e grandiloquente, com declarações pomposas e reações intensificadas.

Em todo caso, por mais que João Luso talvez não pretendesse criar com o *Nó Cego* uma dramaturgia moderna ou inovadora, sua obra inevitavelmente se insere no mesmo contexto teatral que absorvia as inovações europeias. Considerando que dramaturgos como Henrik Ibsen, Émile Zola, Maurice Maeterlinck, entre outros considerados modernos, eram não apenas conhecidos, mas efetivamente encenados nos palcos cariocas daquele período, analisar a obra de João Luso em relação a este panorama mais amplo revela-se metodologicamente possível, válido e pertinente. Tal comparação não busca apontar deficiências, mas destacar e enfatizar as particularidades e tendências que caracterizavam a dramaturgia brasileira de então, evidenciando tanto suas conexões quanto suas especificidades em relação à produção dramática ocidental aqui abordada.

Sendo assim, a estrutura de *Nó Cego* se mostra conservadora na medida em que adere a modelos narrativos tradicionais, representando personagens superficiais do ponto de vista social e psicológico, recorrendo por fim à resolução melodramática dos conflitos. Apesar de tocar em temas relevantes, como a opressão do casamento forçado e a crítica às leis de divórcio, a construção adotada não oferece uma exploração crítica suficiente da realidade social, limitando seu potencial de provocar reflexões mais profundas sobre as condições das mulheres e das relações familiares na sociedade carioca.

O panorama crítico aqui esboçado revela um quadro complexo da recepção de *Nó Cego* no momento da sua estreia, em que as expectativas sociais e morais se confrontam com a relativa ousadia temática da obra, ressaltando as fragilidades e contradições da dramaturgia de João Luso no contexto vigente. Esta nossa breve análise corrobora a riqueza e a relevância da crítica em expandir os horizontes de atuação da historiografia, demonstrando a importância deste exercício analítico na recuperação e no estudo de episódios negligenciados do nosso passado teatral.

Ao comentar o caso publicamente, João Luso (Dominicaes, *Jornal do Commercio*, 22 mai. 1910, p. 1) expressou o seu prazer em ver a sua peça “discutida e combatida”. Em seguida, o escritor lamenta pelo “teatro que tanto perdeu com a incondicional bondade dos críticos, bondade quase a confundir-se com a indiferença, com o absoluto desprezo”. E, por fim, conclui: “O meu receio era que à volta do *Nó Cego* se levantasse o coro benévolo, de afetuosa proteção”.

Em outras palavras, João Luso chama a atenção para a singularidade da sua peça, que suscitou críticas que destoavam do padrão estabelecido. Usualmente, os comentaristas de teatro se limitavam a observações genéricas sobre atores ou autores, sem polêmicas ou aprofundamento analítico. *Nó Cego*, contudo, provocou reação tal que levou a uma análise mais rigorosa tanto da estrutura dramática quanto dos debates sociais e morais intrínsecos ao seu enredo, propiciando uma abordagem crítica diferenciada frente ao contexto teatral vigente.

Em última análise, essa valiosa recepção crítica, que gerou debates significativos sobre a originalidade e relevância social da peça, é um indicativo de que *Nó Cego* não apenas entreteve o público, mas também provocou reflexões sobre as fronteiras da moralidade e as ambivalências da hipocrisia social. A controvérsia suscitada sublinha a relevância de João Luso como um dramaturgo que ousou confrontar os valores de sua época, tornando sua obra de considerável relevância e importância para a compreensão das transformações no teatro e na sociedade brasileira do início do século xx.

Observamos, neste capítulo, um pequeno exemplo de como a análise de peças teatrais perdidas impõe um grande desafio metodológico, exigindo um constante olhar crítico sobre as fontes documentais disponíveis. Ao depender exclusivamente de críticas, relatos jornalísticos e crônicas da época, os pesquisadores em história do teatro podem enfrentar dilemas substanciais, pois esses materiais frequentemente carregam perspectivas parciais, influenciadas por convicções sociais e morais contemporâneas à obra. Ao mesmo tempo, tais interferências e atravessamentos propiciam uma riqueza crítica considerável, o que nos permite explorar aspectos importantes da recepção teatral. Nosso capítulo coloca-se, justamente, como um exemplo de seus vários desdobramentos possíveis. No caso da peça *Nó Cego*, essa problemática manifesta-se claramente nas interpretações divergentes sobre temas como adultério e relações familiares, demonstrando como a ausência da peça original pode resultar em reconstituições incompletas do enredo, ambiguidades interpretativas e possíveis distorções da intenção do dramaturgo, aspecto sempre complexo de ser acessado. Compreender essas restrições é essencial para uma arqueologia responsável do texto dramático, que considera e resalta tanto o contexto histórico sociocultural quanto os desafios éticos e metodológicos envolvidos na análise de obras teatrais desaparecidas.

Referências

- ASSUNÇÃO, Mária de Fátima da Silva. A crítica teatral como documento historiográfico. In: RABETTI, Maria de Lourdes (org.). *Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2006. p. 229–230.
- CHARTIER, Roger. *Cardenio entre Cervantes e Shakespeare: História de uma peça perdida*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2012.
- BERGSON, Henri. *O Riso - Ensaio sobre a significação do cômico*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- CARVALHO, Sérgio de. *O Drama impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- FAGUNDES, Marluce Dias. O “defensor das causas das mulheres”: os projetos de Lei do Divórcio, de Nelson Carneiro (1951–1977). *Antíteses*, v. 14, n. 28, p. 543–574, 2021.
- MESSIAS, Maria Cláudia Novaes; JACÓ-VILELA, Ana Maria. Relações de gênero e de poder na Belle Époque: entre discursos e práticas. *Psicologia em pesquisa*, Juiz de Fora, v. 12, n. 3, p. 84–93, dez./2018.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (dir.). 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEREIRA, Elis Regina. Saninha: mulher adúltera na Belle Époque. *Padê: Estudos em filosofia, raça, gênero e direitos humanos*, Brasília, v. 1, n. 1/2, p. 103–114, jan.-dez./2009.
- SANTOS, Phelippe Celestino Pereira dos. *O Teatro Nacional na Belle Époque Tropical: Teatro da Exposição Nacional de 1908 e Temporada Oficial de 1910 do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

**LER A GÊNESE DO TEATRO
OCIDENTAL NO ACRE EM
JORNAIS DE NOTÍCIAS**

Leonel Martins Carneiro

12

O teatro e a invenção do Acre

A presença humana no território que hoje conhecemos como estado do Acre remonta a mais de dez mil anos. Entretanto, apesar dessa longa duração, grande parte da história da região permanece envolta em lacunas. Entre os desafios que se impõem a quem investiga o teatro no Acre está a escassez de registros, arquivos e documentos, somada às dificuldades de acesso aos vestígios que ainda sobrevivem ao tempo. É nesse contexto que este capítulo se insere: propõe-se a ler arquivos, especialmente jornais do início do século XX, buscando compreender como a imprensa, tanto do Acre como de outros lugares do país, especialmente do Rio de Janeiro, contribuiu para a criação do imaginário sobre o Acre — nesse caso, a partir dos relatos encontrados sobre o teatro realizado no território no início do século XX.

Durante nossa pesquisa em território acreano, identificamos que o teatro de matriz ocidental circula na região há mais de um século. Desde o final do século XIX, a população local já tinha contato com espetáculos de companhias itinerantes. Segundo Leandro Tocantins (2001), Luis Gálvez Rodríguez Arias chega à região e, em 1899, com intuito de proclamar a independência do Acre, então disputado por Brasil e Bolívia, encontra forte resistência das elites de Rio Branco e Xapuri. Para atravessar o território sem levantar suspeitas, adota uma estratégia insó-

lita: camufla-se numa companhia espanhola de zarzuelas¹ que vinha de Manaus com destino a Xapuri. Conta-se que a trupe conseguiu entrar na cidade e se apresentar ao público, dissipando tensões a ponto de a tomada do território ocorrer sem um único disparo. Assim, no imaginário acreano, o teatro não surge apenas como forma artística, mas como agente histórico.

De fato, a ida da companhia de zarzuela Sanches-Alonso até as terras acreanas, considerada a primeira apresentação de um gênero teatral ocidental no território, não possui nenhum registro na mídia da época ou em fontes documentais; advém, portanto, de fontes orais, utilizadas para a criação de obras artísticas que acabaram por difundir a história, contribuindo para a criação do imaginário sobre a gênese do teatro ocidental no estado.

Um dos exemplos mais conhecidos pelo grande público é a minissérie *Amazônia: de Galvez a Chico Mendes* (2007)², escrita pela autora acreana Glória Perez. A produção televisiva, exibida em rede nacional pela Rede Globo, desempenhou papel central na popularização do episódio no qual Gálvez teria chegado ao Acre acompanhado por uma companhia espanhola de zarzuela. A dramaturgia televisual de Perez combina dados históricos com elementos ficcionais, e é justamente nessa interseção que a minissérie produz efeitos duradouros no imaginário. Ao dramatizar a trajetória de Gálvez com forte apelo narrativo e visual,

-
1. A zarzuela é um gênero espanhol de teatro musical que combina diálogos falados, canto e dança com tramas cômicas ou dramáticas. No final do século XIX e início do XX, companhias itinerantes de zarzuela chegaram à Amazônia atraídas pelo dinheiro da extração de látex, influenciando práticas teatrais locais e a formação do repertório cênico regional.
 2. *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes* é uma minissérie brasileira escrita por Glória Perez e dirigida por Carlo Milani, Emílio Di Biasi, Marcelo Travesso, Pedro Vasconcelos e Roberto Carminati, com direção geral de Marcos Schechtman. Produzida pela TV Globo em 2007, a obra é um marco na popularização da história do estado do Acre. Como grande parte das filmagens foram realizadas no estado, ela marcou profundamente a cultura acreana.

a minissérie opera como dispositivo que reativa e reinventa uma certa mitologia fundadora do Acre e do teatro no território.

Essa operação já havia sido realizada décadas antes por Márcio Souza, no romance *Galvez, Imperador do Acre* (1976), obra que se tornou referência na literatura amazônica contemporânea. Souza mobiliza a ficção histórica para construir uma narrativa irônica, crítica e debochada sobre a passagem de Gálvez pelo território amazônico. No romance, o autor explora deliberadamente a teatralidade dos acontecimentos, fato que fez o livro contar com inúmeras adaptações para os palcos. Embora o romance não tenha compromisso com a fidelidade documental, ele contribuiu para fixar na imaginação brasileira a figura de Gálvez como um personagem teatral — um aventureiro que, para alguns, beira o farsesco e, para outros, encarna o espírito épico da fundação acreana.

Diante desses elementos, vê-se que a história do teatro ocidental no Acre não pode ser pensada apenas a partir da busca por registros formais, mas exige uma escuta atenta às zonas híbridas onde memória, ficção e arquivo se entrelaçam. A circulação de narrativas sobre a companhia de zarzuela, sua presença duvidosa nos documentos e sua força no imaginário cultural revelam que o teatro no Acre é elemento essencial para a invenção do território no imaginário.

Nesse contexto, consideramos as matérias jornalísticas não como verdades objetivas destinadas a comprovar fatos, mas como expressões de um imaginário em circulação, ao mesmo tempo reforçando certas características e moldando outras. Ao reconhecer essas camadas, buscamos apreender os modos pelos quais o teatro participou da invenção do Acre e como isso foi mediado pelos jornais da época.

277

Colonização e teatro no estado do Acre

A colonização da região onde hoje se situa o estado do Acre ocorreu por meio de diferentes ciclos migratórios, iniciados sobretudo com o envio de trabalhadores do Nordeste brasileiro para a Amazônia. O primeiro

e mais decisivo desses fluxos foi estruturado pela economia da borracha, que se desenvolveu em dois grandes ciclos.

O Primeiro Ciclo da Borracha (1870–1912) marcou a ocupação inicial do Acre e de grande parte da Amazônia Ocidental. Nesse período, famílias de proprietários de seringais instalaram-se às margens dos rios e consolidaram vastas áreas de exploração, estruturando um sistema econômico baseado no aviamento — uma relação de dependência entre patrões e seringueiros, na qual estes recebiam mercadorias a crédito e permaneciam presos aos barracões, num sistema análogo à escravidão. A extração do látex atraiu milhares de migrantes nordestinos, iludidos pela promessa de riqueza, especialmente aqueles que viveram momentos de secas prolongadas no final do século XIX.

O Segundo Ciclo da Borracha (1942–1945), também conhecido como Batalha da Borracha, ocorreu durante a Segunda Guerra Mundial, quando o Brasil firmou acordos com os Estados Unidos para suprir a indústria bélica com látex natural. Esse período provocou um novo fluxo massivo de trabalhadores nordestinos, os chamados “soldados da borracha”, recrutados por meio de campanhas governamentais que prometiam salários, assistência e condições de vida melhores do que as realmente oferecidas. Apesar de breve, esse ciclo reacendeu a economia do látex e reforçou a estrutura social baseada na figura do seringueiro, ao mesmo tempo em que acentuou desigualdades e consolidou redes culturais que permanecem vivas na memória da região. Neste texto, iremos nos concentrar no período que vai do primeiro ciclo da borracha, no fim do século XIX, até os anos 1940, antes da Batalha da Borracha.

Após a primeira emancipação do território acreano, em 1899, seguidas revoluções e contrarrevoluções se estenderam por alguns anos até a consolidação da posse do território pelo Brasil com a vitória de Plácido de Castro sobre o exército boliviano, em 1903, e a implementação da Terceira República do Acre, que contou com o apoio do presidente brasileiro Rodrigues Alves. Posteriormente, o território seria anexado

ao Brasil numa empreitada negociada pelo Barão de Rio Branco (então Ministro do Exterior). A compra do território do Acre da Bolívia e o pagamento de uma indenização ao grupo Bolivian Syndicate³, como parte do Tratado de Petrópolis (1903), incorporou definitivamente o território ao Brasil.

Após a incorporação ao país, começam a se instalar no Território⁴ do Acre famílias de donos de seringais, comerciantes e servidores públicos que constituíam uma elite enriquecida pela extração de produtos florestais, especialmente o látex. Tem destaque nesse momento a criação e desenvolvimento dos centros urbanos às margens de importantes rios do estado, como Rio Branco (fundada como povoado em 1882 e elevada a município em 1904), Xapuri (fundada como povoado em 1883 e elevada a município em 1905), Sena Madureira (fundada já como município em 1904) e Cruzeiro do Sul (fundada já como município em 1904), que se tornaram importantes centros administrativos.

É nesse momento que surgem as atividades “recreativas”, feitas de maneira geral por associações, como o Grêmio Recreativo de Sena Madureira (Sena Madureira, iniciado em 1908⁵), a Sociedade Sportiva e Dramatica Taracauense (Tarauacá, iniciada em 1925) ou os Grupo Dramático União (Rio Branco, iniciado em 1914), Grupo Dramático Rio Branco (Rio Branco, iniciado em 1918) e Sociedade Recreativa Tentamen (Rio Branco, iniciado em 1924).

3. O Bolivian Syndicate foi um consórcio privado de investidores norte-americanos e britânicos criado em 1901 para explorar economicamente a região do Acre, arrendando o território da Bolívia.

4. O Acre, quando incorporado ao Brasil, era considerado um território, e não um estado, por razões jurídicas e políticas. Diferentemente dos estados, que possuíam autonomia política plena e representação no Congresso Nacional, os territórios federais estavam sob administração direta da União, com estrutura política e jurídica limitada. O Acre só se tornou um estado da federação em 1962.

5. Não foi encontrada informação precisa sobre a criação do Grêmio Recreativo de Sena Madureira, mas este é citado em diversos artigos no jornal *O Alto Purus* a partir de 1908.

Estas sociedades recreativas foram fundamentais para a inserção do teatro ocidental no estado do Acre. A partir dos materiais encontrados em jornais da época, podemos elencar algumas características das produções teatrais, como o envolvimento das elites locais, que se associavam para a produção de comédias de costumes e espetáculos burlescos. Destaco a atuação do Grêmio Recreativo de Sena Madureira, que aparece como o organizador dos primeiros espetáculos teatrais locais registrados e propulsor da criação do primeiro edifício teatral do estado, o Theatro Cecy, em 1908.

A primeira sala de espetáculos do Acre: o Theatro Cecy, de Sena Madureira

O Theatro Cecy, localizado em Sena Madureira, destaca-se como a primeira sala de espetáculos do Acre e um importante marco na configuração da vida cultural do vale do Purus no início do século XX. De acordo com registros encontrados em edições do jornal *O Alto Purus*, é possível afirmar que, já em 1908, o Cecy dispunha de uma sede provisória destinada às atividades do teatro, o que demonstra o empenho da comunidade local em estabelecer um espaço dedicado às artes cênicas mesmo antes de sua estrutura definitiva. No ano seguinte, em 1909, as notícias veiculadas pelo periódico indicam que o Theatro Cecy já operava plenamente, com programação regular e presença ativa na vida social do município.

A existência e rápida consolidação do teatro revelam não apenas o interesse da população por práticas culturais de matriz ocidental, mas também a centralidade desses espaços na construção de sociabilidades urbanas no contexto pós-Tratado de Petrópolis. Ao registrar apresentações, eventos e movimentações ligadas ao Theatro Cecy, *O Alto Purus* evidencia como o teatro funcionava como um ponto de encontro, celebração e circulação de representações artísticas, contribuindo para a

formação de uma identidade urbana em Sena Madureira. Assim, o Theatro Cecy emerge como um testemunho da vitalidade cultural acreana em seus primeiros anos de institucionalização sob o governo brasileiro.

Pôs termo aos festivais do dia o espetáculo de gala com que, no Theatro Cecy, nosso Grêmio Recreativo, mimoseou os seus associados.

Levou-se à cena, pela primeira vez, a comédia de costumes locais, da lavra do nosso laborioso confrade Dr. Barbosa Lima, que a escreveu expressamente para esta festa.

Sobre o mérito da referida peça não nos é possível, por falta de espaço, dizermos algo; apenas podemos adiantar que muito agradou.

A trupe de amadores exibiu-se nos chistosos lances cômico-dramáticos, com verdadeira arte, arrancando à plateia gerais aplausos.

O amador A. Portella, baixo-cômico da peça, vibrou a corda sensível da hilaridade, gaguejando mais do que o costume, como exigia o papel, e o fez com espírito e facécia, enchendo a plateia de gargalhadas gostosas.

A atriz D. Olympia Augusta deu muito realce ao seu papel, dizendo-o com muita graça, clareza e donaire.

Não desmereceram o valor da peça os demais amadores que nela tomaram parte, sendo todos dignos de elogios.

Recebam, portanto, as nossas felicitações os Srs. Carlos Cunha, Arnóbio, H. Costa Sousa, Castello Branco e a Sra. D. Izabel Rodrigues.

Em seguida subiu à cena a chistosa comédia *Os Dois Surdos*, que teve esplêndida interpretação por parte de todos que nela tomaram parte, destacando-se o jovem A. Barbosa Lima no papel de galã, que esteve acima de toda crítica.

Terminou o espetáculo com a hilariante comédia *Ressonar sem Dormir*, verdadeira fábrica de gargalhadas, para as quais concorreram os inteligentes amadores que a representaram, sobressaindo-se, pela

natureza ultra jocosa-ridícula do papel, o Sr. Lincoln Burlier, pelo desempenho que deu à sua personagem (*O Alto Purus*, 30/05/1909).⁶

Na crítica publicada, podemos perceber que o grupo de amadores era composto por pessoas de diferentes idades e, de forma geral, de elevado status social, o que sugere que participar das atividades teatrais constituía também um marcador de distinção e pertencimento às camadas dirigentes da cidade. O fato de pelo menos uma das peças ter sido escrita por um autor local, especialmente para a ocasião, indica não apenas o engajamento desses sujeitos com a vida cultural de Sena Madureira, mas também a emergência de uma dramaturgia produzida no interior da própria comunidade. Esses elementos revelam a forte ancoragem social do teatro no período e ilustram a capacidade da prática teatral de organizar e representar a vida coletiva, servindo como espaço de sociabilidade, de afirmação simbólica e de construção de identidades.

A noção de *função dramática* proposta por Élie Konigson ajuda a compreender de que maneira o teatro se articula às dinâmicas sociais e urbanas, especialmente em cidades pré-industriais. Para o pesquisador, a vida teatral não surge isoladamente, mas está profundamente entrelaçada a outras funções estruturantes do espaço urbano: as funções de troca (econômicas, comerciais, de circulação de bens e pessoas) e as funções de legislação (as formas de organização política, jurídica e administrativa da cidade). Assim, a *função dramática* corresponde ao conjunto de práticas simbólicas e espetaculares que permite à comunidade representar-se, ritualizar seus conflitos e afirmar sua identidade coletiva. Trata-se, portanto, de uma dimensão performativa da vida social, na qual o teatro funciona como um dispositivo estruturante da cidade: um lugar onde se observa e é observado, onde se encena a ordem social e se produz sentido sobre o próprio coletivo.

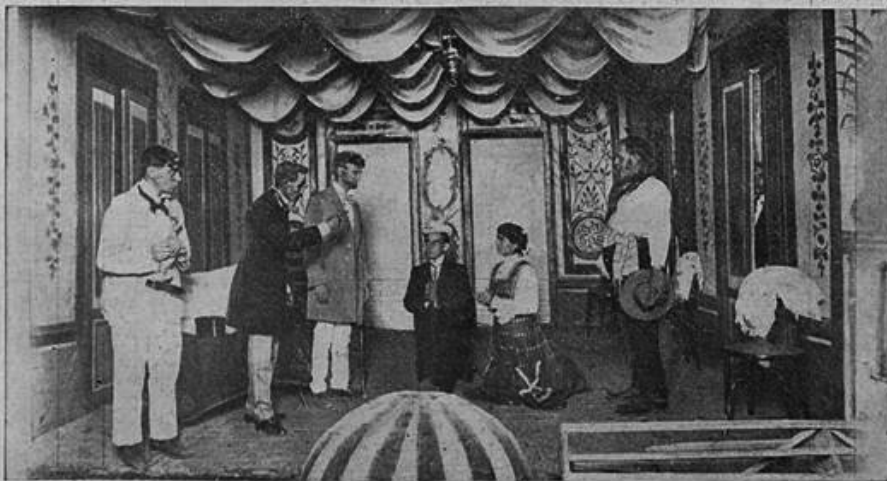
6. Todos os excertos dos jornais tiveram a ortografia atualizada.

Élie Konigson, diretor de pesquisas do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS, França), especialista em Idade Média e Renascimento, relacionou o desenvolvimento de uma importante vida teatral na Europa à existência, nas cidades pré-industriais ocidentais, de uma função que ele chama — seguindo os historiadores e especialistas em geografia humana — de “função dramática”, que ele mostra ser estreitamente “associada às outras funções genéricas que são as funções de troca e de legislação” (Mervant-Roux, 2012, p.126).

Aplicada ao caso do Acre e, mais especificamente, ao cenário descrito nas críticas ao *Theatro Cecy*, essa ideia permite perceber que a presença do teatro não era mero entretenimento, mas parte de um conjunto de mecanismos sociais que consolidavam vínculos comunitários e reforçavam hierarquias. A composição do grupo de amadores, o engajamento de figuras locais de prestígio e a produção de dramaturgia própria evidenciam que a prática teatral estava integrada às formas de sociabilidade e de organização da vida urbana — exatamente como descreve Konigson. Nesse sentido, o teatro no Acre não apenas acompanhava os processos de formação da cidade, mas desempenhava uma função ativa na estruturação simbólica da comunidade, encenando valores, produzindo pertencimento e participando da invenção do espaço urbano.

É o que vemos no caso da apresentação do Grêmio de Sena Madureira relatada pelo jornal *O Alto Purus*. O espetáculo não era uma atração separada das comemorações e da vida cívica da recém-criada cidade de Sena Madureira. Apesar dos poucos registros, vemos na fotografia sobre o *Theatro Cecy* de Sena Madureira a encenação de uma peça que contava com 6 atores em cena, todos vestidos de maneira formal, que dava a impressão de uma comédia de costumes que reproduzia o teatro europeu. A sala onde se dá o espetáculo é decorada com motivos florais e cortinas, itens de luxo para a região na época.

O THEATRO NACIONAL NOS CONFINES DO BRAZIL



EM SENNA-MADUREIRA, ALTO PURUS, TERRITORIO DO ACRE: SOCIOS DO «GREMIO RECREATIVO» REPRESENTANDO UMA ESPIRITUOSA COMEDIA, NO PALCO DO THEATRO «CECY»

São eles: ajoelhados, Ruy Mattos e senhorita Ivonne Tamborini; de pé, à direita, José Rubim de Carvalho; de pé, à esquerda, 1.º plano, Alberto Van Lume; 2.º plano, Moysés Ramalho e 3.º Carlos Cunha.

O elegante teatrinho foi construído na administração prefetural do capitão do exército Dr. Samuel Barreira, que é o presidente do referido Gremio e de outras associações acreanas. Os espetáculos do Gremio têm sido honrados com a presença do Dr. Godofredo Maciel, actual Prefeito do Departamento.

Theatro Cecy - Sena Madureira.

Fonte: *O Malho* (1911).

Junto da foto, lê-se uma pequena matéria intitulada “O Theatro Nacional nos confins do Brazil”:

Em Sena Madureira, Alto Purus, Território do Acre: sócios do “Grêmio Recreativo” representando uma espirituosa comedia, no palco do Teatro “Cecy”.

São eles: ajoelhados, Ruy Mattos e senhorita Ivone Tamborini; de pé, à direita: José Rubim de carvalho; de pé, à esquerda, 1.º plano, Alberto Van Lume; 2.º plano, Moysés Ramalho; e 3.º Carlos Cunha.

O elegante teatrinho foi construído na administração prefetural do capitão do exército Dr. Samuel Barreira, que é o presidente do referido Grêmio e de outras associações acreanas. Os espetáculos do Grêmio tem sido honrados com a presença do Dr. Godofredo Maciel, atual Prefeito do Departamento (*O Malho*, 1911).

A matéria apresenta um conjunto de nomes na composição do elenco diferente daquele registrado na crítica publicada em *O Alto Purus* (1909). Entre todos os envolvidos, apenas o ator Carlos Cunha aparece nas duas peças, o que sugere um dado significativo sobre o modo de organização do teatro em Sena Madureira: a participação parecia ser numerosa e com elencos variáveis, indicando uma dinâmica de rotatividade entre os amadores. Essa fluidez reforça a hipótese de que o teatro funcionava como um espaço comunitário de sociabilidade, capaz de mobilizar diferentes segmentos da população local, e não como núcleo fechado de artistas fixos.

Outro aspecto relevante revelado pela matéria é a forte presença do poder público na criação e manutenção do teatro. O administrador da prefeitura, capitão Samuel Barreira, além de ocupar posição oficial na administração municipal, atuava também como presidente do Grêmio Recreativo, instituição diretamente ligada ao Theatro Cecy. A informação de que a prefeitura teria construído o espaço reforça a ideia de que o teatro integrava um projeto mais amplo de organização urbana e de afirmação política do município. A presença do prefeito do Departamento do Alto Purus, Dr. Godofredo Maciel, entre as autoridades mencionadas reforça ainda mais o caráter institucional e prestigiado que o teatro adquiria naquele contexto.

Esses elementos permitem supor que o Theatro Cecy foi erguido por iniciativa do próprio administrador público e de um grupo a ele associado, tornando-o, possivelmente, o primeiro teatro público do Acre. A elite local buscava se alinhar ao movimento de construção de edifícios teatrais que marcou diversas cidades brasileiras no final do século XIX e início do XX. Exemplos emblemáticos desse processo são a construção do Theatro da Paz, em Belém (inaugurado em 1878), do Teatro Amazonas, em Manaus (inaugurado em 1896), e do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (inaugurado em 1909). Se as outras elites dispunham de um teatro municipal, os senamadureirenses não queriam ficar para trás.

Rio Branco entre os cineteatros

Em Rio Branco, há indicações de que peças teatrais eram apresentadas desde o início do século xx. Em 1910, por exemplo, o Bar Acreano anunciava espetáculos nas páginas da *Folha do Acre* (1910, ed. 2, p. 4). As apresentações ocorriam em espaços não construídos especificamente para fins teatrais, o que se explica, em grande parte, pela ausência de um edifício teatral na cidade naquele período.

Os espaços utilizados para as apresentações teatrais eram multiusos e abrigavam, além das peças, concertos, festas, reuniões, entre outros. Um exemplo era o espaço Polytheama, que fazia parte de um bar e, a partir de 1913, vai abrigar o primeiro cinema da cidade, o Olympia Cinema. Com a chegada do cinema, os espaços teatrais são prioritariamente os mesmos dos cinematográficos, dando origem aos cineteatros.

O Theatro Rio Branco, provavelmente situado dentro do bar Polytheama, recebia artistas internacionais em sua programação cultural, que era conjugada a sessões de cinema, como nos mostra a matéria publicada no jornal *Folha do Acre* (7/2/1918, p. 1):

Teatro Rio Branco

Na noite do último domingo realizou-se, no Theatro Rio Branco, mais um concorrido espetáculo em benefício das talentosas artistas italianas Olga Delia Massa e Filona Faledra, do qual também participou a senhora Antonia Brandão.

O festival foi antecedido por uma boa sessão de cinematógrafo. As artistas receberam gerais aplausos da plateia pelo excelente desempenho de seus trabalhos, sobretudo Olga Delia Massa. A senhora Antonia Brandão, mais uma vez, deu provas de sua inteligência e vocação para o canto, pois — como todos sabemos — essa nossa patrícia, mesmo sem formação acadêmica, tem executado admiravelmente peças de música erudita.

A parte mais emocionante deste último e bem organizado espetáculo foi a interpretação da “Canção do Soldado” pelas três cantoras

mencionadas, devidamente uniformizadas, que ao final foram alvo de entusiásticas ovações de toda a numerosa assistência.

Encerrando, felicitamos as beneficiadas pelo bom êxito do espetáculo, bem como o maestro Scipião, regente da orquestra.

A circulação de artistas internacionais, atraídos pelo dinheiro da borracha e pela aventura, somados a atrações locais, movimentavam grandemente a elite cultural da cidade. Como parte desse movimento, acontece a criação de um lugar específico para a cultura. Assim, o primeiro espaço dedicado ao cinema em Rio Branco foi o Ideal Cinema, inaugurado em 1916. Após alguns processos de compra e venda, em 1920, o cinema passou por uma negociação que foi decisiva para sua aproximação ainda maior com o teatro. Conforme Corrêa (2024, p.85):

Em abril de 1920, o espaço desse cinema foi vendido a Leonel Vinagre e Alfredo Mendes e, com isso, mudaram o nome de Ideal Cinema para Eden Cinema. No ano seguinte, em 1921, os empresários, além de adquirir o espaço do Ideal, compraram os aparelhos de exibição da empresa concorrente, o Olympia Cinema. Desse modo, a cidade de Rio Branco, durante toda a década de 1920, voltou a dispor de apenas um cinema, o Eden Cinema.

A presença do empresário Alfredo Mendes nessa transação não foi casual. Mendes era, já na década de 1910, um dos mais atuantes agitadores culturais de Rio Branco, tendo participado da fundação do Grupo Dramático União (em 1914) e do Grupo Dramático Rio Branco (em 1918). Os jornais da época frequentemente destacavam seu protagonismo artístico, como demonstram as resenhas sobre as atividades dos grupos dramáticos. Um exemplo é a cobertura do *Folha do Acre* sobre o espetáculo do Grupo Dramático Rio Branco:

Na noite da última segunda-feira realizou-se mais um espetáculo promovido pelo Grupo Dramático Rio Branco, sendo levado à cena o drama em dois atos *Os Espiões na Guerra*, de autoria do senhor Alfredo Mendes.

Os dedicados jovens que compõem o elenco do Grupo Dramático foram amplamente aclamados ao final da representação pelo numeroso público presente.

Encerrando estas breves linhas — pois a falta de espaço nos impede de sermos mais extensos — enviamos os nossos aplausos ao Grupo Dramático Rio Branco pelo sucesso do último espetáculo (*Folha do Acre*, 3/1/1918, p. 2).

Reconhecido por suas habilidades artísticas, Mendes assume a gerência do teatro. Uma matéria do período registra que “a gerência do Éden está a cargo do senhor Alfredo Mendes, conhecido reclamante, já consagrado ator teatral, amante da poesia e da pintura; enfim, um verdadeiro entusiasta do Belo e do Sublime” (*Folha do Acre*, 3/4/1920, p. 2).

A gestão de Mendes não tardou a imprimir ao Éden um forte caráter artístico, aproximando ainda mais cinema e teatro na vida cultural da cidade. Já na estreia do espaço sob nova administração, os jornais sinalizavam um ambiente de efervescência cênica.

No teatrinho do Eden realiza-se hoje, promovida pelos irmãos Coringas, com o concurso de outros amadores, uma atraente soirée.

Essa noitada, que promete ser encantadora, é composta de duetos, canções, monólogos e uma poesia dramática (*Folha do Acre*, 3/4/1920, p. 2).

288

Um importante marco do teatro em Rio Branco, o Cine Eden tornou-se posteriormente o Cine Teatro Recreio, que é hoje o mais antigo teatro em funcionamento em Rio Branco. Segundo Sandra Oliveira e Leonel Carneiro (2022, p. 219–220):

Na década de 1920, o Cine Éden desenvolvia atividades cinematográficas (e teatrais) e somente em junho de 1948 foi denominado Cine Teatro Recreio. Nesse espaço passaram artistas de vários lugares, além do cinema, as apresentações variavam entre shows musicais, lutas, show de cantos líricos, banda de música da Força Policial Territorial e teatro.

Embora não tivesse uma programação exclusivamente dedicada ao teatro, o Cine Teatro Recreio configurava-se como um espaço central para a vida cênica do estado do Acre. Além de abrigar apresentações de grupos amadores locais, o espaço funcionava como palco para companhias itinerantes que percorriam a Amazônia, trazendo repertórios variados e introduzindo formas teatrais europeias e regionais à população local. Dessa forma, o Cine Teatro Recreio desempenhava um papel duplo: promovia a circulação de produções artísticas, garantindo o acesso do público a espetáculos de diferentes origens; e contribuía para a consolidação de uma cena teatral pública, ainda em construção, em um território marcado pela escassez de edifícios culturais específicos.

Em sua pesquisa, Joyce Correa (2019) demonstra que havia uma profícua cena teatral na cidade de Rio Branco, especialmente por volta dos anos de 1920, como se pode ver na Tabela 1, que discrimina os espetáculos teatrais apresentados na cidade de Rio Branco entre 1918 e 1927:

Título	Local	Autoria	Atores	Ano
Espiões da guerra	Teatro Rio Branco	Alfredo Mendes	Alfredo Mendes	1918
Espectáculo de Olga dela Massa	Teatro Rio Branco	Olga dela Massa e Gilona Faledra	Olga dela Massa, Gilona Faledra e Antonia Brandão	1918
O Natal	Grupo Escolar	Mm. Machado	Alfredo Mendes	1920
Espectáculo leve	Eden	J. Scipião	J. Scipião	1920
Amor em Xapury	Eden	J. Scipião	J. Scipião, Graça Scipião, Branca Scipião, Fatinha Guedes e Xico Coringa	1920
Casamento Secundario	Eden	Xico Coringa e Zé Scipião	Xico Coringa e Zé Scipião	1920
Um Padre sacudido	Eden	Irmãos Coringa e Alfredo Mendes	Irmãos Coringa e Alfredo Mendes	1920
O bigamo	Eden	Frestan Bernard	Graça Scipião, Branca Scipião, José Scipião, Alfredo Mendes e Xico Coringa	1920
Delegacia encrcada	Eden	—	Branca Scipião, Alfredo Mendes e Xico Coringa	1920
Festival Artístico	Eden	Antonia Brandão	Antonia Brandão	1921
O meu casamento	Eden	Alfredo Mendes	Alfredo Mendes, Antonia Brandão e Xico Coringa	1921
Emfim Sós	Eden	Antonia Brandão	Roberto Scipião, Josephina Lima e Antonia Brandão	1922
Espectáculo Musical	Eden	—	Frontino Santiago	1925
Variedades	Eden	—	Dario Letona, Tuler e Pedro Pereira	1927

Peças apresentadas em Rio Branco (1918–1927).

Fonte: Correa (2019, p.49–50).

Como vemos na tabela elaborada pela pesquisadora, após sua inauguração, o Eden se estabeleceu como o principal espaço para a representação teatral da cidade de Rio Branco na década de 1920. Sua prevalência no cenário teatral local se perpetuou quando ele passou a se chamar Cine Teatro Recreio, sendo que apenas na década de 1990 surge o Teatro Estadual Plácido de Castro e, em 2006, a Usina de Artes, alguns dos principais equipamentos culturais da cidade atualmente.

Tarauacá e o mais antigo teatro público em funcionamento do Acre

Outro ponto importante da história do teatro no Acre está relacionado à construção do Teatro Municipal de Tarauacá (1933).



Fachada da Prefeitura e Teatro Municipal de Tarauacá (1933).

Fonte: *Jornal A Reforma*, 29/01/1933.

O teatro, que teve sua construção iniciada em 9 de novembro de 1931, era uma reivindicação dos residentes da área urbana, especialmente da elite da cidade. Segundo o jornal *A Reforma*, em sua edição de 29 de janeiro de 1933 (p. 1), o poder público municipal teria construído um teatro que seria “explorado pela Sociedade Sportiva e Dramatica Taracauense”, tornando-se a sede da mesma.

Em 26 de janeiro de 1933, foi inaugurado o Teatro Municipal de Tarauacá, em uma solenidade que mobilizou intensamente a vida social da elite tarauacaense. A abertura do teatro tornou-se um marco cultural para a cidade, reunindo em sua estreia todas as figuras proeminentes da sociedade local, conforme registra o relato:

Revestiu-se da mais ampla solenidade a inauguração deste próprio municipal de há muito tempo desejado pela população culta de nossa urbe e quiçá de todo o Município. A obra em apreço é grandiosa para Seabra⁷ e construída com todos os requisitos da moderna arquitetura, reunindo ao útil o agradável: muita estética, apesar de ser uma construção mista - alvenaria e madeira e bastante plástica.

As nove horas em ponto de quinta-feira, 26 do corrente, apesar da chuva impertinente que desabava, acorreram ao prédio o que Seabra tem de mais representativo magistrados, ministério público, comerciantes, magistério, representantes da Fazenda Nacional, funcionários de diversas categorias, força pública, representantes de classes, exmas., famílias e povo em geral, tendo o Exmo. Sr. Prefeito Municipal, nessa ocasião ocupado a presidência dos trabalhos, começando por dissertar sobre o acontecimento que trouxe aquele auditório ao recinto. Exordiou citando a frase de crise que atravessa o rincão patriota - o Acre, que apesar dos pesares, se ia arrastando devido, além de outras causas, a ação operosa de seu Interventor Dr. Francisco de Assis de Paula Vasconcelos, administrador honesto e criterioso, a quem Seabra devia, em grande parte a desejada construção, jamais lhe faltando aos pedidos que formulava em benefício do Município que administra e ao terminar leu, aos presentes, uma relação dos gastos feitos com a ereção de tão boa casa de diversões. Disse mais, e isto com justiça, da parte saliente que tomou o distinto cidadão Dr. José Potyguara da Frota e Silva, ilustre Adjunto

7. Primeiro nome de Tarauacá, com o qual foi fundada em 1907.

de Promotor do 2º Termo, a quem pertencia o alvitre da construção do Teatro e que tão abnegadamente tem trabalhado em prol do desenvolvimento da capital deste Município e demonstrando assim muito querê-la; dando como inaugurado o Teatro seguindo-se a leitura da ata que recebem a assinatura de todos os presentes (*A Reforma-AC*, 29/01/1933, p. 1).

A inauguração, feita em pleno inverno amazônico, ou seja, na época em que há muitas chuvas e que era difícil o deslocamento entre as cidades, recebeu o apoio das mais importantes autoridades da região, demonstrando a relevância não só do ato, mas o poder simbólico que envolvia a construção de um espaço teatral no meio da Amazônia Ocidental. A abertura do teatro foi marcada pela apresentação da peça *Razões do Coração*, escrita por José Potyguara da Frota e Silva, um dos idealizadores do projeto teatral, representada inicialmente quatro vezes, tendo estreado no domingo, 29 de janeiro de 1933.

Informações preciosas sobre a peça, que nos auxiliam a compreender a força e a importância do teatro amador na sociedade acreana, estão em uma matéria publicada no jornal *A Reforma* (19/02/1933, p.1):

Teatro Municipal

Hoje, domingo, 19 de Fevereiro, será representada pela 4ª e última vez, o excelente melodrama “Razões do Coração” da autoria do festejado escritor teatral Dr. José Potyguara da Frota e Silva, em benefício do amador cenográfico sr. Antonio Murú, o ótimo criador do papel de Joaquim, o velho jardineiro, da mesma peça, e que tão francos aplausos mereceu de nossa plateia, nas 3 vezes que subiu à cena em nosso teatro. O espetáculo de hoje se comporá de duas partes: 1ª o lindo melodrama, e na segunda a interessante farsa “Boliu... Pagou” em um ato e no intervalo de uma a outra, será cantada a linda marcha “Você não me disse nada” pelo inteligente e travesso Raimundo Acreano.

Espera-se grande concorrência ao espetáculo de hoje, não só pela excelência das peças que subirão à cena, ótimo conjunto de amadores, benefício de uma simpática e boa figura do nosso meio, que muito concorre para o seu progresso, como também pelos patrocinadores da festa, os Ilmos. Srs. Cel. José Florêncio da Cunha, d. d. Prefeito Municipal e Cel. Auton Furtado, do nosso alto comércio; e Drs. José Edgar de Menezes Castro, Juiz de Direito em exercício, José Potyguara da Frota e Silva, Adjunto de Promotor Público do 2º Termo desta Comarca e Leoncio José Rodrigues, diretor de higiene e saúde pública.

A notícia demonstra que o teatro desempenhava uma importante função social, não só no intuito de divertir a comunidade, mas de reforçar os laços, especialmente expressos pela ação beneficente desenvolvida em paralelo à apresentação da peça. O jornalista faz uma convocação à elite social para comparecer a este evento, que tem sua importância na vida da cidade.

No mesmo número, é publicada uma crítica por um autor que se identifica como “O Crítico”. Ao acessá-la, podemos ter algumas informações importantes sobre o teatro produzido, como, por exemplo, a participação de famílias nas criações — característica presente até os dias atuais na produção teatral acreana.

Razões do Coração

Este é o título de mimosa joia literária, produto da fértil inteligência do Dr. José Potyguara da Frota e Silva, e que pela 3.^a vez subiu à cena em nosso teatro.

É um melodrama muito bem imaginado e ainda melhor escrito e que muito concorreu para ficar sendo conhecido os dotes intelectuais do autor, e mais a sua grande força de vontade para elevar o nosso Município dentre os seus irmãos acreanos.

Nem outra cousa devemos esperar do autor de “Alma Acreana”, que lhe serviu de estreia, no entanto, parece esta uma obra de um escritor renomado.

O seu desempenho esteve a cargo de uma trupe de amadores novos, que se saíram muitíssimo bem, salvo ligeiros senões, no nosso modo de ver, que aqui vamos deixar consignado para que de outra vez os corrija, caso vejam na nossa despreziosa crítica alguma cousa de aproveitável. Assim:

Luiza, esposa do Dr. Afonso Brito Pereira, D. Mimososa Donizeti Mota, desempenhou bem o seu papel, trabalhando com muita naturalidade como senhora da alta sociedade; Laura, filha do casal, não podia ter tido melhor intérprete, o que admira, pois a senhorinha Mósinha Angelim, que a representou, é uma estreante na ribalta. Saiu-se muitíssimo bem, com muita calma e donaire, por isso teve muitas palmas e merecidamente. É preciso que saiba o nosso público que criticamos amadores e não artistas afeitos ao palco — dado o cavaco continuaremos: Sabina, a criadinha, pela senhorinha Maria Amelia Mourão, esteve simplesmente ótima, pelo que pedimos continuar a trabalhar no palco, que é bem possível vir adquirir fama; Dr. Brito Pereira, no 1º espetáculo deixou muito a desejar, mas já no terceiro esteve muito melhorado. Falta-lhe o jogo cênico e decorar o papel; mas isto o Elesbão, que faz de Dr. Brito Pereira procurará corrigir porque inteligência e desenvoltura não lhe faltam; O Eduardo pelo Carlos d’Albuquerque esteve na altura de um filho de família - de tratamento e estroina; o Celio, Ubaldo, esteve algumas vezes melhor que em “Alma Acreana”. Trabalhou bem, porém não estava senhor do papel; no entanto, podia desempenhar-se melhor como 1º galã da peça, se bem não queremos com isto dizer que não saiu-se bem; mas de seu Ubaldo exigimos mais por conhecermos-lhe a inteligência - a capacidade questão é querer. O Capitão Pantaleão Henrique da Cruz, por Alberto Derze, esteve bom; Justino, filho do precedente pelo Benicio, esteve na altura, especialmente por sabermos que foi a pri-

meira vez que pisou palco e pela sua modesta posição. Vá seu Justino, continue que assim vai bem; o Gugu, pelo Dr. José Potyguara, representou bem, criou e interpretou bem o papel de rico proprietário do Acre, quando o Acre tinha gente rica. Não é um Leopoldo Fróes, não; mas, tem vocação para o palco e poderá de futuro sê-lo, para tanto não falta “engenho e arte” como aquele seu colega desaparecido na noite eterna de um tumulto, não faltou, a ponto de merecer o título de melhor ator brasileiro dos tempos modernos; o cabo Bibiano, só mesmo um Moura dá-nos igual; e finalmente o velho Joaquim, jardineiro, foi dentre todos o que melhor se saiu e tem razão o Muruzinho, porque é inteligente, sentimental, penetrado e não é marinheiro de 1ª viagem. O Muruzinho esteve em “Razões do Coração”, como em “Alma Acreana”, impecável. Cenários ótimos, música igualmente e pontualidade no horário. No n.º seguinte falaremos nos n.º extras da festa do Maestro Mozart. Pedimos desculpas de nossa crítica e não queremos que ela prevaleça ante as demais.

É o que temos a dizer sobre a “Razões do Coração” que tanto sucesso está fazendo em nosso teatro e merecidamente.

O CRÍTICO (*A Reforma-AC*, 19/02/1933, p. 1).

No texto, o crítico busca demonstrar conhecimento do fazer teatral citando, por exemplo, o ator Leopoldo Fróes⁸, que havia feito grande sucesso nas primeiras décadas do século XX, atuando especialmente no Rio de Janeiro. Também cita que a peça possuía um cenário e uma música. Sua posição é diplomática e demonstra uma proximidade com o elenco, dizendo conhecê-los e dando conselhos.

8. Leopoldo Fróes (1882–1932) foi um dos mais importantes atores e diretores do teatro brasileiro no início do século XX. Nascido e falecido no Rio de Janeiro, destacou-se profissionalmente principalmente nos palcos cariocas, onde renovou práticas de encenação, dirigiu companhias teatrais e se tornou um dos maiores nomes da comédia de costumes e da consolidação do teatro profissional no Brasil.

Theatro Municipal
Sociedade Sportiva e Dramatica Tarauacaense

Domingo, 19 de Fevereiro de 1933

Sob o patrocínio dos Srs. Drs. Edgard Castro, José Potyguara, Leoncio Rodrigues
e Coroneis Auton Furtado e José Florencio da Cunha

benefício do scenographo amador

Antonio Muru

O IMPECCAVEL CREADOR DO PAPEL DE JOAQUIM

1.ª Parte

Quarta representação do melodrama

em tres actos

Razões do Coração

da autoria do Dr. José Potyguara

ornado com 13 lindos números de música do maestro Mozart Donizetti

2.ª Parte

A INTERESSANTE FARÇA EM 1 ACTO

BOLIU... PAGOU

NO PRIMEIRO INTERVALO. O TRAVESSO RAYMUNDO ACREANO
CANTARÁ A MARCHA

Você não me disse nada...

Cadeira numerada 2\$000 — Geral 1\$000

ATENÇÃO!—creança occupando cadeira. paga como adulto.

Os ingressos podem ser encomendados, desde já, ao sr. Arnaldo Farias,
thesoureiro da «Sociedade Sportiva e Dramatica Tarauacaense».

Outra informação de destaque é a autoria da peça, escrita por José Potyguara da Frota e Silva (1909–1991), cearense que atuou como promotor público e prefeito da cidade. Grande entusiasta das artes, foi um dos maiores agitadores culturais do estado nos anos de 1930. Atualmente, o teatro que ele ajudara a criar na cidade de Tarauacá foi reinaugurado e leva seu nome.

Os textos do principal jornal da cidade da época, o *A Reforma*, evidenciam a relevância social e cultural do edifício teatral e do fazer cênico para a comunidade local. O teatro não era apenas um espaço de entretenimento, mas também um instrumento de afirmação da identidade urbana e de distinção social. A elite da cidade, composta em grande parte por migrantes de outros estados, como o próprio José Potyguara, nascido em Sobral, Ceará, e que se estabeleceu na região na década de 1930 (Paixão, 2023), buscava na participação cultural uma forma de estabelecer conexões com outras regiões do país, além de se aproximar das tradições culturais europeias, então associadas a modernidade e prestígio. Nesse sentido, o teatro funcionava como um espaço simbólico de inserção social, permitindo que a cidade se integrasse a uma rede cultural mais ampla e projetasse uma imagem de sofisticação alinhada aos padrões das elites nacionais e internacionais.

O declínio do império da borracha

Nas décadas de 1910, 1920 e 1930, o teatro ocidental floresceu entre as altas árvores da Floresta Amazônica, impulsionado pela grande quantidade de dinheiro movimentada. O ciclo virtuoso econômico do Acre, que propiciou o desenvolvimento das cidades e, conseqüentemente, do teatro, entrou em declínio após um dos maiores casos de biopirataria da história: o botânico inglês Henry Alexander Wickham levou mais de 70.000 sementes de seringueira do Pará para serem plantadas na Malásia (Suryanarayanan; Azevedo, 2023). Com a borracha produzida na Malásia sendo mais barata que a brasileira, o estado foi perdendo gradual-

mente seu protagonismo na produção de látex. Nesse período, muitos seringueiros, privados de emprego, migraram para os centros urbanos.

Com o declínio da borracha, grande parte da elite se deslocou para outros centros urbanos e o teatro local perdeu força. A produção teatral só voltaria a ganhar fôlego com a criação das Comunidades Eclesiais de Base, a partir da década de 1960 (Carneiro, 2022).

Considerações finais

A análise da produção teatral no estado do Acre, a partir das fontes jornalísticas das décadas de 1910, 1920 e 1930, revela traços significativos sobre a vida cultural local. O teatro se apresenta como uma expressão cultural das elites urbanas, constituídas em grande parte pelo capital obtido com a venda de borracha durante o primeiro ciclo da borracha. Esse espaço não se limitava ao entretenimento: funcionava como um marcador de distinção social, permitindo a essas elites afirmar prestígio, consolidar vínculos comunitários e integrar-se a redes culturais nacionais e europeias.

Conforme as ideias de Élie Konigson, podemos observar que o teatro exercia uma *função dramática* na formação da sociedade urbana local. Ele organizava práticas simbólicas e espetaculares que permitiam à comunidade representar-se, ritualizar seus conflitos e afirmar sua identidade coletiva. Essa função social é evidenciada tanto pela composição dos elencos, geralmente centrados em figuras masculinas de “destaque”, quanto pela participação ampla de mulheres, que atuavam não apenas como atrizes, mas também na produção de figurinos e apoio cênico.

Nota-se que a produção teatral tinha uma configuração familiar e comunitária, envolvendo predominantemente famílias abastadas e estabelecidas nos centros urbanos. Essa estrutura reforçava a ideia de que o teatro, além de espaço de sociabilidade e lazer, funcionava como um marcador social e um dispositivo de afirmação simbólica, articulando a vida cultural, política e econômica das cidades acreanas durante as décadas analisadas.

Apesar do conhecimento construído até aqui, é evidente que a história do teatro no Acre ainda guarda muitas lacunas. A pesquisa sobre arquivos jornalísticos, memórias locais, fotografias e outros documentos históricos revela apenas uma parte do panorama teatral regional. Estudar esses teatros não apenas enriquece a compreensão da história cultural brasileira, mas também permite resgatar narrativas que ainda permanecem invisibilizadas nas tradições acadêmicas e nos registros oficiais.

Referências

- A REFORMA. 29 de janeiro de 1933, domingo, Ano 16, n. 707, Tarauacá-AC. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/reforma/720640>. Acesso em: 11 nov. 2025.
- CARNEIRO, Leonel Martins. Experiências de Teatro de Grupo no Acre: GPT e a formação de espectadores. In: CARNEIRO, Leonel Martins (org.). *Experiências Teatrais no Acre*. Rio Branco: Stricto Sensu/Edufac, 2022. p.73–88.
- CORRÊA, Joyce Nancy da Silva. *História das diversões em Rio Branco, 1918–1927*. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Estudos do Lazer) — Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- CORRÊA, Joyce Nancy da Silva. *Diversões em Rio Branco: a alegria em meio à crise (1910–1930)*. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Estudos do Lazer) — Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.
- FOLHA DO ACRE, Rio Branco, 1910–1946. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/folha/101478>. Acesso em: 28 nov. 2025.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. Os dois teatros. Trad. Rafaella Uhiara. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 12, n. 1, p. 125–140, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i1p125-140>. Acesso em: 1 mar. 2025.
- O ALTO PURÚS: orgam oficial. Senna Madureira, AC: Prefeitura do Alto Purus, 1908–1909. Semanal. Formato tabloide. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/alto-purus/214248>. Acesso em: 11 mar. 2025.

- O *MALHO*, RJ, 29 de julho de 1911, Ano X, N. 463, p. 10. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=19358>. Acesso em: 11 mar. 2025.
- PAIXÃO, Amailton dos Santos. *Mobilidades culturais na Amazônia brasileira: um estudo dos romances A selva, de Ferreira de Castro, e Terra caída, de José Potyguara*. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) — Instituto de Linguística, Letras e Artes, Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Marabá, 2023. Disponível em: https://poslet.unifesspa.edu.br/images/Dissertao_de_Amailton_Paixo.pdf. Acesso em: 29 nov. 2025.
- SURYNARAYANAN, T. S.; AZEVEDO, João Lúcio. From forest to plantation: a brief history of the rubber tree. *Indian Journal of History of Science*, v. 58, p. 74–78, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s43539-023-00071-7>. Acesso em: 29 nov. 2025.
- TOCANTINS, Leandro. *Formação Histórica do Acre*. Brasília: Senado Federal, 2001.

AS AUTORAS E OS AUTORES

Carlos Gontijo Rosa. Professor de Teoria da Literatura e Literaturas em Língua Portuguesa na Universidade Federal do Acre, câmpus Floresta. Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Mestre em Teoria e História Literária e Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas. Realizou pesquisa de pós-doutorado nas Universidade de São Paulo e Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e estágio de pesquisa no exterior nas Universidade de Lisboa e Universidade do Minho (Portugal), Universidade Complutense de Madri (Espanha), Universidade de Cambridge e Universidade de Exeter (Reino Unido). Líder do grupo de Estudos do Teatro Ex-cêntrico (ETEX) e membro dos grupos Perséfone: grupo de estudos em Mito, Mitologia e Culturas Clássicas e Linguagem, Identidade e Memória. Seus interesses de pesquisa giram em torno dos estudos teatrais e literários, especialmente da literatura antiga.

Esther Marinho Santana. Doutora e Mestre em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Licenciada em Letras pela mesma instituição. Realizou pesquisas de pós-doutorado na Universidade de São Paulo e na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (França), com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Foi Segal Fellow no Martin E. Segal Theatre Center da City University of New York (EUA). Integra o comitê científico da Edward Albee Society e é membro da European Beat Studies Network e dos gru-

pos de pesquisa Estudos do Teatro Ex-cêntrico (ETEX) e Teatro e Dramaturgia. Suas áreas de interesse incluem teoria, crítica e historiografia das artes cênicas, estudos literários comparados e estudos globais do teatro.

Flavia Maria Corradin. Professora de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Livre-docente, Doutora e Mestra em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Graduada em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Realizou pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Coimbra (Portugal). Líder do Grupo de Estudos Teatrais Gambiarra. Suas pesquisas concentram-se em dramaturgia portuguesa.

Henrique Brener Vertchenko. Doutor e Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, com estágio de pesquisa na Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines (França). Licenciado em História pela mesma instituição. É diretor, professor e ator de teatro formado pelo Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado (BH-MG). Atuou como pesquisador no Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto, centro cultural do Grupo Galpão. É membro dos grupos de pesquisa Estudos do Teatro Ex-cêntrico (ETEX), Brasiliana: escritos e leituras da nação e História do Teatro Brasileiro: Formação e Crítica. Suas pesquisas giram em torno de história e teoria teatral, Teatro Moderno e edições de teatro.

Henrique Buarque de Gusmão. Professor de Teoria e Metodologia da História na Universidade Federal do Rio de Janeiro e membro permanente dos programas de pós-graduação em História Social (UFRJ) e Artes Cênicas (UNIRIO). Doutor em História Social pela UFRJ e Mestre em Teatro pela UNIRIO. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro através do programa Cientista do Nosso Estado. Em 2026, atuou como professor convidado na École Pratique des Hautes Études (França). Seus interesses de pesquisa giram em torno das teorias da história e dos teatros, seja em suas especificidades, seja em seus cruzamentos.

Leonel Martins Carneiro. Professor da Graduação em Teatro e Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal do Acre. Pesquisador na Unité Mixte de Recherche Théorie et Histoire des Arts et des Littératures de la Modernité, da École Normale Supérieure e da Université Sorbonne Nouvelle (França), onde realizou estágio pós-doutoral. Pesquisador associado ao Laboratório Internacional de Pesquisa Mundos em Transição. Doutor e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo e Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas. Coordena o Grupo de Teatro GRUTE. Bolsista do CNPq e líder do grupo de pesquisa TEIA. Sua pesquisa atual tem como foco as circulações de saberes e fazeres cênicos nascidos nos entrecruzamentos entre as culturas dos povos originários do Brasil, Europa e África.

Lígia Rodrigues Balista. Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. Desenvolveu o estágio de pós-doutorado pela mesma instituição. Mestre em Teoria e História Literária e Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Campinas. Membro do Grupo de Estudos do Teatro Ex-cêntrico (ETEX). Suas pesquisas incluem teatro brasileiro, cultura popular e autoria de mulheres. É uma das organizadoras da coleção *Soffredini: obras principais* (Giostri, 2017).

Maria Clara Gonçalves. Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Mestra em Literatura e Vida Social e Graduada em Letras pela Universidade Estadual Paulista, campus de Assis. Vice-líder do grupo de pesquisa Estudos do Teatro Ex-cêntrico (ETEX). Atualmente realiza estágio de pós-doutorado na Universidade Federal do Espírito Santo, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo. Desenvolve pesquisa nas seguintes áreas: história do teatro, comédia, crítica teatral e teatro brasileiro dos séculos XIX e XX. É uma das organizadoras do *Theatro de Amilar Alves* (Pangeia, 2023).

Marina Gialluca Domene. Mestra em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo e doutoranda em Literatura Portuguesa pela mesma instituição, com período de estágio na Universidade de Coimbra (Portugal). Graduada em Letras Português-Inglês pela Universidade de São Paulo. Membro do grupo de Estudos do Teatro Ex-cêntrico (ETEX) e do Grupo de Estudos Teatrais Gambiarra. Seus interesses de pesquisa giram em torno das obras teatrais de José de Alencar e Gil Vicente e do teatro medieval e religioso.

Michel Ferreira dos Reis. Professor de Linguagens na Universidade Federal do Acre, câmpus Floresta. Doutor e Mestre em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara. Licenciado e bacharel em Letras - Língua Portuguesa e Grego e Licenciado em Alemão, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Líder do grupo Perséfone: Grupo de estudos em Mito, Mitologia e Culturas Clássicas e membro do grupo de Estudos do Teatro Ex-cêntrico (ETEX). Seus interesses de pesquisa giram em torno dos estudos linguísticos, Humanidades Digitais e cultura e literatura grega antiga.

Phelippe Celestino. Doutor e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. Bacharel em Direção Teatral pela Universidade Federal de Ouro Preto. Realizou estágios de pesquisa na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 e na École Pratique des Hautes Études (França). É membro do grupo de pesquisa Estudos do Teatro Ex-cêntrico (ETEX) e do Peripécias: grupo de estudos em dramaturgia. Desenvolve trabalhos nas seguintes áreas: História do Teatro, Teoria do Teatro e Dramaturgia.

Robin Driver. Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Mestre em Estudos Comparatistas pela Universidade de Lisboa e graduado em Letras (Inglês e Francês) pela Universidade de Oxford. Membro do grupo de Estudos do Teatro Ex-cêntrico (ETEX),

do Grupo de Estudos de Literatura de Autoria Feminina (GELAF) e do Grupo de Estudos Teatrais Gambiarra. Seus interesses de pesquisa incluem o teatro português moderno e contemporâneo, a literatura de autoria feminina e o comparatismo.

Rodrigo Alves do Nascimento. Professor Adjunto de Teoria da Literatura e Teoria do Drama na Universidade Federal da Bahia. Docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Doutor e Mestre em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo. Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas. Líder do Grupo de Pesquisa Interinstitucional do CNPq Poéticas do Drama Brasileiro Contemporâneo. Crítico de teatro e editor independente. Tem interesse por Dramaturgia Brasileira Contemporânea, Teoria do Drama e Criação Dramatúrgica.

Carlos Gontijo Rosa
Esther Marinho Santana
Flavia Maria Corradin
Henrique Brener Vertchenko
Henrique Buarque de Gusmão
Leonel Martins Carneiro
Lígia Rodrigues Balista
Maria Clara Gonçalves
Marina Gialluca Domene
Michel Ferreira dos Reis
Phelippe Celestino
Robin Driver
Rodrigo Alves do Nascimento



MINISTÉRIO DA
CIÊNCIA, TECNOLOGIA
E INOVAÇÃO

