

BREVE INTRODUÇÃO À LITERATURA DRAMÁTICA OCIDENTAL

PPRESIDENTE DA REPÚBLICA: Dilma Vana Rousseff
MINISTRO DA EDUCAÇÃO: Aloizio Mercadante

SISTEMA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL
DIRETOR DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA COORDENAÇÃO DE
APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR – CAPES:
João Carlos Teatini de Souza Clímaco

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE
UNICENTRO**

REITOR: Aldo Nelson Bona
VICE-REITOR: Osmar Ambrósio de Souza
DIRETOR DO CAMPUS SANTA CRUZ: Ademir Juracy Fanfa Ribas
VICE-DIRETOR DO CAMPUS SANTA CRUZ: Darlan Faccin Weide
PRÓ-REITORA DE ENSINO: Márcia Tembil
COORDENADORA NEAD/UAB/UNICENTRO: Maria Aparecida Crissi Knüppel
COORDENADORA ADJUNTA NEAD/UAB/UNICENTRO: Jamile Santinello

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

DIRETOR: Carlos Eduardo Schipanski
VICE-DIRETOR: Adnilson José da Silva

CHEFIA DEPARTAMENTO DE ARTE-EDUCAÇÃO

CHEFE: Daiane Solange Stoeberl da Cunha
VICE-CHEFE: Desirée Paschoal de Melo

COMITÊ EDITORIAL DO NEAD/UAB

Aldo Bona, Edelcio Stroparo, Edgar Gandra, Jamile Santinello, Klevis Mary Reali,
Margareth de Fátima Maciel, Maria Aparecida Crissi Knüppel,
Rafael Sebrian, Ruth Rieth Leonhardt.

**EQUIPE RESPONSÁVEL PELA IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE
LICENCIATURA DE ARTE EDUCAÇÃO PLENA A DISTÂNCIA**

COORDENADOR DO CURSO: Clovis Marcio Cunha
COMISSÃO DE ELABORAÇÃO: Eglecy do Rocio Lippmann,
Márcia Cristina Cebulski, Gabriela Di Donato Salvador, Clovis Marcio Cunha



UNICENTRO
PARANÁ

Alexandre Leocádio Santana Neto
Márcia Cristina Cebulski

**BREVE INTRODUÇÃO À LITERATURA
DRAMÁTICA OCIDENTAL**

COMISSÃO CIENTÍFICA: Clovis Marcio Cunha, Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knuppel

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Andressa Rickli
Espencer Ávila Gandra
Luiz Fernando Santos

GRÁFICA UNICENTRO

260 exemplares

Nota: O conteúdo da obra é de exclusiva responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO:

APRESENTAÇÃO	09
GÊNEROS LITERÁRIOS - EVIDENCIANDO A LITERATURA DRAMÁTICA	13
OS DIFERENTES GÊNEROS DA LITERATURA DRAMÁTICA	21
ALGUMAS TRANSFORMAÇÕES ESTÉTICAS NO TEXTO TEATRAL	31
A LITERATURA DRAMÁTICA BRASILEIRA	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFÊRENCIAS	71

**BREVE INTRODUÇÃO À LITERATURA
DRAMÁTICA OCIDENTAL**

APRESENTAÇÃO

Pense rápido! O que lhe vem à cabeça quando o assunto é literatura dramática? Um autor icônico? A frase imortalizada por uma personagem de uma peça que ganhou notoriedade? Ou simplesmente o palco? Especulações à parte é provável que muitas dessas imagens tenham povoado a sua mente no instante em que se deparou com a pergunta, não é mesmo? Como não estamos numa competição de “quem acerta mais rápido”, não se incomode se na fração de segundos que separa a pergunta da resposta, nada relacionado a ela tenha lhe causado uma centelha em forma de resposta quase automática.

Há, sem dúvida, várias imagens que se formam em nossa mente, relacionadas diretamente a resposta da pergunta que abre essa apresentação. Dentre elas, e em especial, aquela que justificará todo o nosso esforço – uma resposta acadêmica, elaborada a partir de análises e de estudos de autores dedicados ao tema.

No entanto, perceba uma coisa: a pergunta inicial não procura investigar especificamente o tratamento acadêmico dado sobre o assunto. Na verdade, ela permite ao leitor responder com a sua liberdade subjetiva, isto é, abre espaço ao inquirido responder de acordo com as suas impressões e opiniões sobre o tema, sem recorrer a autores e citações de terceiros. Enfim, mesmo na esfera acadêmica, sobretudo no que diz respeito à Educação, é importante considerarmos a experiência que constitui o sujeito, quer seja cognitivamente, quer seja emocionalmente.

Assim sendo, mesmo antes de adentrarmos no tema deste livro (escrito por profissionais do magistério), essas primeiras palavras trazem uma contribuição importante: considerar o diálogo entre educadores. Ou seja, há neste intento, o reconhecimento de interlocutores recíprocos, que consideram o outro, um sujeito com as suas próprias experiências e pareceres, capazes de enriquecer uma leitura a tal ponto que, da informalidade ou de um estudo obrigatório, surja um conhecimento construído coletivamente. Isso quer dizer que, quem lê a palavra escrita, não assume necessariamente uma postura passiva. Ao contrário, ao ler, as suas experiências, opiniões e discordâncias são acionadas, fatores que tornam possível dialogarmos com o autor da obra que nos interessa. Um adendo: quando nos referimos ao termo “palavra escrita” é por acreditarmos que “ler” ocorre de várias formas, fato que não vem ao caso debatermos neste momento, pois isso desvirtuaria a proposta original deste trabalho.

Quando fazemos uma pergunta, seja qual for a sua natureza e os sujeitos a serem alcançados por ela, carregamos nela uma expectativa – a expectativa do perguntador – que espera por uma resposta. Do contrário, qual seria o porquê de dirigirmos uma pergunta a alguém? E por mais subjetiva que possa ser a resposta, o leque de assertivas se reduz quando temos em mente o perfil daqueles que irão respondê-la. É nesta encruzilhada que nos encontramos, pois, você que recebe este material está muito próximo de se tornar um arte-educador.

Nos últimos anos de sua vida acadêmica, o assunto *teatro* foi certamente anunciado. Portanto, aquela primeira pergunta que abriu esta apresentação não foi por acaso; ao contrário, como diz o ditado popular, “foi de caso pensado”. Entendemos como algo relevante na carreira dos educadores: o reconhecimento da realidade que os circundam, dentro e fora dos ambientes de aprendizagem formais e não formais. Em outras palavras, se este livro é para futuros professores de Arte, que atuarão na Educação Básica, muito em breve (se já não atuam), o questionamento que buscamos deve ser pertinente a esse público, às suas especificidades e objetos de estudo, dentre os quais, obviamente, se inclui a *literatura dramática*.

Acreditamos que algum autor ou peça famosa, em virtude de sua rotina de estudante, já foi estudado ou lida ao bel-prazer, nos últimos anos, por um estudante de Arte. Sim! Reconhecemos e temos a devida sensibilidade que isso não é tarefa fácil, sobretudo, na Educação a Distância, pois requer maior responsabilidade e autonomia discente. Porém, quem assume o compromisso com o Ensino Superior, tacitamente, inclui neste acordo a árdua tarefa de ler, ler, ler, e mais um pouco: ler a palavra escrita. Com certeza é um tremendo esforço mental, tão estafante quanto um trabalho braçal ou qualquer outra atividade de cunho físico.

Ainda sob a égide da pergunta que abriu esta apresentação, convém lhe perguntar: como você estava, em termos de conhecimento, um ano anterior de adentrar na licenciatura em Arte? E no primeiro ano? E agora?

O seu senso autocrítico deve ser capaz de responder isso, não é mesmo? Afinal de contas, a sua trajetória acadêmica não se resume a um vazio. Para chegar até aqui, muito trabalho foi necessário; muitas horas longe da família em detrimento dos estudos; horas de sono reduzidas para cumprir os prazos acadêmicos, etc. Por tudo isso, a expectativa que temos é de estarmos dialogando com futuros (de um futuro muito próximo) professores de Arte. E isso não é pouco! E nossa exigência também não o será.

Compreendemos que mesmo no atual contexto, o estudante de Arte pode encontrar dificuldade sobre temas como a literatura dramática, dentre inúmeros, que o cercam na graduação. No entanto, é razoável discernir “dificuldade” de “desconhecimento”. Frases prontas como “eu nunca ouvi falar”, “meu professor nunca me disse isso”, “não tenho tempo para estudar”, não poderão servir de justificativa! Clichês que nós professores ouvimos de estudantes de qualquer modalidade de ensino. Desculpas que transferem ao outro, o que é inerente ao estudante: ler, ler, ler, ler... e ler a palavra escrita. Lembra?

Independentemente do que o curso de licenciatura em Arte oferece em suas ementas, há que se considerar a livre iniciativa e interesse do estudante: aquele que “vai atrás”, busca autores e novas leituras; enfim, aquele que constrói um repertório acadêmico estará sempre preparado para questionar, duvidar e responder uma pergunta pertinente ao seu universo de leitura. Tais atitudes, se realizadas desde a formação inicial (graduação), farão desse estudante um permanente pesquisador, o que é desejável em nossa profissão – professores/pesquisadores. O trabalho no magistério é uma constante formação continuada, que não é realizada apenas de maneira formalizada (especialização, mestrado, etc.), mas, pela livre iniciativa do profissional da Educação.

Dentre os vários elementos potencialmente objetos de suas pesquisas e leituras rotineiras, a literatura dramática é uma delas. Tanto que será encaminhada em forma de disciplina, a qual temos a honra de lhe apresentar por meio deste livro, fato que entendemos ser importante frisar.

Neste material, abordaremos os aspectos formais, estéticos e históricos de peças teatrais do teatro ocidental. O recorte temporal é largo, ou seja, o ponto de partida são os “pais da matéria” – os gregos. Iremos percorrer da Antiguidade Clássica, atravessaremos o tempo até chegar à contribuição significativa de autores brasileiros. Neste pleito, a contextualização histórica será acompanhada

dos aspectos socioculturais que penetram na literatura dramática, gênero literário objeto de nosso estudo.

Prepare-se! Um assunto tão extenso como esse vai requerer leituras complementares as quais iremos indicar de outras fontes, pois há muito conhecimento acadêmico sobre esse assunto, fato que inviabiliza aglutiná-lo nesta única obra. Fica então evidente (mais uma vez), que desde sempre em sua vida acadêmica, a leitura foi e será o maior dos esforços.

Senhoras e senhores sejam bem-vindos. Boa leitura e bons estudos!

Os autores

GÊNEROS LITERÁRIOS – EVIDENCIANDO A LITERATURA DRAMÁTICA



Imagem 1

Fonte: Disponível em: <http://www.brasilecola.com/literatura/genero-dramatico.htm>
Acesso em 30/08/2014

Antes de iniciarmos este tópico, um alerta: quando usarmos termos como “peça teatral”, “texto dramático”, “gênero dramático” estamos nos referindo à literatura dramática. Diferentes autores apropriam-se desses termos; porém, em nosso entendimento, tudo se resume à literatura dramática, isto é, à força da palavra no teatro.

Também importa ilustrar a origem do termo “drama” (do grego *ação*) do qual deriva a literatura “dramática”. De acordo com Marta Morais da Costa, o autor francês Victor Hugo, no prefácio de sua peça *Cronwell* (1827) propõe:

[...] uma reformulação da tragédia clássica, defendendo o surgimento do drama, uma peça teatral autônoma que incluiria elementos da tragédia e da comédia, em atendimento à nova sociedade, ao homem renovado do Romantismo e à necessidade de uma forma de expressão diferenciada. (COSTA, 2008, p. 20)

Assim sendo, também é importante ressaltar que não é exagero afirmar que a literatura propicia o encontro do homem com o seu semelhante, com o mundo que o cerca e consigo mesmo. Por meio da sua sensibilidade e capacidade intelectual, ele entra em êxtase, sente dor, compaixão, fica feliz ou indignado; enfim, essas características essencialmente humanas são passíveis de serem despertadas por qualquer gênero literário¹.

Quando experimentamos tais sensações, por meio desses gêneros literários, entendemos o porquê darmos importância a eles na formação e desenvolvimento humano (aspectos educativos, sejam eles cognitivos e afetivos), pois eles se referem a conteúdos com significados e significações variadas, sejam elas históricas, sociológicas ou culturais, inerentes aos sujeitos.

As obras literárias possuem semelhanças no modo como se apresentam; porém, a maneira como se expressam é diferente. Para exemplificar, citaremos brevemente a poesia e prosa, tendo como tema hipotético, o amor. É possível “falar” de amor em prosa e em verso, não é mesmo? Ou seja, essas são formas distintas de texto, mas que de maneira literária, podem abordar o mesmo tema. Ambos são gêneros literários e cada qual possui as suas características próprias. Em alguns casos, são produzidos de maneira híbrida (reúnem qualidades de mais um gênero), na medida em que determinados autores sentem a necessidade de romper com as formas tradicionais de escrita. Em outras palavras,

Os gêneros literários são, portanto, formas textuais que se agrupam por similaridade e que, partindo de um núcleo comum, sofrem alterações ao longo do tempo, em atendimento às necessidades de expressões dos escritores de diferentes gerações. (COSTA, 2008, p. 20)

1 Rosenfeld (1995, p. 3-7) explica que a classificação das obras literárias, a partir de gêneros, tem sua raiz na República de Platão. No 3º livro, Sócrates elenca três tipos de obras poéticas: O primeiro é inteiramente imitação: o poeta como que desaparece, deixando falar, em vez dele, personagens, e “isso ocorre na tragédia e na comédia”. O segundo tipo “[...] é um simples relato do poeta; o encontramos principalmente nos ditirambos”. Platão parece referir-se, neste trecho, aproximadamente ao que hoje se chamaria de gênero lírico, embora a coincidência não seja exata. “O terceiro tipo, enfim, une ambas as coisas; tu o encontras nas epopeias [...]”.

E por falar em gerações, especialmente de leitores/espectadores, mesmo sem nos apoiarmos em estatísticas ou em estudos acadêmicos, não é arriscado afirmar que a maioria das pessoas já assistiu a algum filme na televisão, cinema ou DVD, cujo roteiro é baseado num gênero literário, comumente, num romance. Na indústria cinematográfica, há milhares de longas-metragens com classificações etárias distintas (ou seja, para todos os públicos) que são uma tentativa, sobretudo comercial, de transpor uma determinada narrativa literária para as telas. Pode ter certeza! Mesmo aqueles que não se apegam à origem do filme (informações sobre o diretor e nomes de atores e atrizes), já assistiram a um filme adaptado de uma narrativa literária.

Entre os mais atentos “devoradores” de livros, há quem sempre denuncie: “o livro é bem melhor que o filme”. Óbvio! Uma adaptação audiovisual obrigatoriamente comprime o conteúdo de um livro. Isto é, muitos detalhes registrados na escrita são incompatíveis com a narrativa fílmica, sobretudo por ela se enquadrar nos moldes consumistas e imediatistas da indústria cinematográfica, que via de regra, fornece a audiência de filmes cuja duração varia entre 90 e 120 minutos.

De fato, é um grande desafio aos diretores cinematográficos o trabalho de transposição da narrativa literária para a fílmica, o que faz perder, na modalidade audiovisual, a riqueza de detalhes própria da imaginação dos leitores da palavra escrita. Isso não significa, necessariamente, que a empreitada audiovisual, apoiada em gêneros literários, esteja relegada ao fracasso. Ao contrário! Há excelentes exemplos (e para vários gostos) de filmes que representam, com muita dignidade, o conteúdo poético das narrativas literárias.

Mas perceba um detalhe importante: nessas últimas observações, o texto teatral (literatura dramática propriamente dita) não foi colocado em questão. Embora ele também possa alimentar a narrativa fílmica (*O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna,² é um exemplo), quando pensamos em uma peça de teatro, trata-se de um tipo de literatura escrita para ser encenada num espaço teatral, e, sobretudo, para a ação de atores.

Mesmo com adaptações, esquetes e traduções (sempre difíceis, já que podem alterar os significados originais), uma obra dramatúrgica é feita para ser representada teatralmente, e ainda que traga elementos literários que se aproximam de outros gêneros, possui identidade própria.

2 De acordo com Flory (2005, p.12), no teatro de Suassuna, o objeto de informação é caracterizado pelas discussões políticas, econômicas e religiosas do cotidiano popular nordestino. Esse contexto, analisado por meio das estratégias da Estética da Recepção, nos permite constatar que Suassuna atinge uma gama muito diferenciada de receptores, de diferentes segmentos, promovendo, conforme o ponto de questionamento e a contextualização histórica, uma visão crítica da realidade brasileira do Nordeste.

O texto de literatura dramática nos é apresentado em forma de falas (monólogos ou diálogos). Em cada trecho que corresponde ao texto cênico, há o nome da personagem cuja fala o revela. Também é possível encontrar entre as falas, breves relatos denominados *rubricas* – trechos escritos que descrevem (por vezes, pormenorizadamente) detalhes inerentes à peça, como pode ser representado o semblante de uma personagem, além de questões de cenografia e iluminação, de marcações no palco, enfim, indicações que auxiliam a todos os envolvidos numa montagem.

De acordo com Calzavara (2009, p. 150) o texto dramático:

[...] é escrito para ser representado no palco; caso contrário, ele exercerá somente sua função literária. O texto, a parte literária do drama, é fixo, porém cada encenação pode trazer algo diferente porque será representado por atores diferentes, com uma direção diferente e para um público diferente. Daí seu caráter permanente, atual e vivo.

Essa característica não exclui a possibilidade de uma peça teatral ser lida ou estudada previamente a uma montagem ou encenação. Tanto que é comum, em vestibulares e alguns tipos de concursos, nas listas de obras literárias, indicar peças teatrais para a leitura.

Em suma, a literatura dramática é criada para ser encenada, mas isso não significa que uma peça teatral não possa ser vista enquanto um gênero literário dramático que pode simplesmente ser lido, sem o risco de alterar sua característica literária.

Ainda no que se refere à literatura que nos remete ao teatro, concordamos com Ferracini (2006, p. 55), quando afirma que:

[...] o teatro [...] faz parte de um outro plano de conhecimento, diferente do plano da ciência ou da filosofia e ciências humanas, e esses últimos, como os entendemos hoje, dentro de seus paradigmas, não conseguem ‘matematizar’ ou ‘conceitualizar’ o conhecimento da práxis artística, pelo simples fato dessa práxis não ser nem ‘científica’ nem ‘filosófica’, mas de ser uma ‘práxis artística’, sensível. Em outras palavras, o teatro tem seu próprio pensamento, gera pensamento. E mais: o teatro pensa porque cria, ou, o que dá no mesmo, cria porque pensa, e esse pensamento-criação é irredutível a outros pensares-criações.

Ou seja, se o teatro tem o seu próprio pensamento, sua “racionalidade sensível”, conseqüentemente, possui sua própria configuração literária. Com todas essas características, não causa estranheza (pela força dos argumentos) o quão peculiar é a literatura dramática cuja finalidade primordial é dar origem aos

espetáculos teatrais. Maia (2005, p. 115) afirma que o texto de uma peça de teatro exige do leitor:

[...] uma leitura cênica que, por um lado, interprete e realize espacialmente os dados descritivos/ordens sobre entradas, saídas e outros deslocamentos no espaço, gestualidade, entonação, tempo, uso de objetos e de tudo que móbile as cenas, e, por outro lado, administre o silêncio na distribuição do ato fônico, uma vez que os personagens devem falar um de cada vez [...].

Trata-se, portanto, de uma composição literária carregada de particularidades, que se distingue de outros gêneros, sem perder a sua literalidade e semelhanças com outras formas de narrativa.

Esperamos que você tenha compreendido a literatura dramática como sendo um gênero literário com estética e estilo próprios, e que assim como outros gêneros, está passível de mudanças com o passar do tempo. Essa afirmação nos permite retornar à pergunta que abre a apresentação deste livro; ou seja, a partir de agora, com toda certeza, já é possível ampliar o repertório de respostas relativas à investigação sobre a literatura dramática. Trata-se de um gênero literário com características marcantes, cuja origem será descortinada em nosso próximo tópico.

CONSIDERAÇÕES CRONÓLOGICAS SOBRE A LITERATURA DRAMÁTICA OCIDENTAL – ORIGENS



Imagem 2: *Iliada*, Livro VIII, linhas 245-53, manuscrito grego, final do 5º e começo do 6º século AD.
Fonte: Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Mitologia_grega
Acesso em: 31/08/2014

A contribuição do povo grego para a civilização ocidental em inúmeros segmentos do conhecimento humano é inquestionável. Para ilustrar os mais significativos, quem nunca ouviu falar em *democracia* e *cidadania*? E quando o assunto é teatro, os termos *tragédia* e *comédia*, as formas dramáticas gregas, lhe soam estranhas? Certamente não! O gênero dramático é oriundo da Grécia Antiga, em virtude de celebrações realizadas ao deus Dionísio. Para Cebulski (2013, p. 11) tais formas dramáticas:

[...] tiveram tamanha força e intensidade no seu tempo que atravessaram os séculos inspirando criações e fornecendo modelos teatrais vindouros até chegar à contemporaneidade. Tratava-se de um teatro cívico, organizado pelo Estado, com a finalidade de promover o sentimento de responsabilidade e o zelo pelas coisas públicas entre os cidadãos da pólis, bem como a unidade entre os diversos povos que compunham a sociedade grega.

Não é exagero afirmar, o quão importante era o teatro para o povo grego, sobretudo no que diz respeito à mobilização que ele era capaz de suscitar no público,³ por meio de celebrações e cultos às divindades gregas.

Conforme esclarece Arêas (1990, p. 33) o teatro grego:

[...] nasceu do culto à Dioniso, ou Baco, adorado como deus dos campos e da fertilidade, com o poder especial de, através do vinho, fazer com que os humanos partilhassem do êxtase divino. As celebrações dionisíacas, os ritos, as canções, as procissões com címbalos, tochas e máscaras estão na base do teatro.

Na Antiguidade, com a evolução das celebrações que culminaram no teatro, o texto teatral tornou-se um meio de comunicação com o público, um canal de abrangência significativa na interlocução ator/audiência presente nesta relação. Diante da plateia, um homem imaginário – o personagem – é vivido por um ator que lhe fornece ação, movimento. Não há como negar que essa dinâmica eminentemente teatral circundava a realidade sob a perspectiva do contexto histórico-social e da mentalidade do autor. Afinal de contas, predominava então a ideia de que “a arte imita a vida”!

Ressalta-se ainda, que por meio do texto dramático, não se faz necessário (ao ator) recorrer ao improviso, no que diz respeito ao desencadeamento das ações, pois o próprio texto fornece o roteiro que delinea o seu desfecho, bem

3 De acordo com Courtney (2001, p. 05), “[...] o próprio teatro foi um importante instrumento educacional na medida em que disseminava o conhecimento e representava, para o povo, o único prazer literário disponível. Os dramaturgos eram considerados pelos professores tão relevantes quanto Homero, e eram recitados de maneira semelhante. O teatro, em todos os seus aspectos, foi a maior força unificadora e educacional no mundo ático”.

como as linhas gerais que constituem os personagens. Obviamente, isso não significa afirmar que todo ator ou atriz não lance mão da técnica do improviso quando esquece falas ou marcações, típicas da liturgia teatral.

De qualquer forma, a representação de um texto dramático requer do ator um trato com a palavra capaz de motivar o público, isto é, “prender” a atenção da audiência, de modo a torná-lo inteligível ao público em geral. Importante ilustrar que, por mais bem elaborada que seja uma peça, em termos de escrita e ação das personagens, não há como garantir que a plateia a compreenda, a aceite ou a critique, uniformemente. O público, por sua vez, não é uma massa programada para receber e tratar o conteúdo dramático da mesma maneira. Em outras palavras, cada pessoa recebe o texto e o entende à sua maneira, de acordo com as suas próprias experiências e leituras de mundo.

No trabalho do ator, o grande interlocutor da literatura dramática, há um esforço físico, mental e afetivo de criação, que permite dar movimento ao texto – eis um dos grandes diferenciais do gênero em questão e fator relevante na definição de seu caráter literário diferenciado.

E no que consiste esse caráter? Em nosso entendimento, em sua permanência, isto é, em ser capaz de conservar-se pulsante independente da geração de atores que o interpretam. Em suma, o texto não se encerra no palco da época de sua estreia. Até os mais remotos escritos dramáticos ainda estão em cartaz ou fazem parte de experimentações em meios acadêmicos. Sua forma é peculiar, marcada pela relação dialógica entre personagens e no que esse tecido de falas é capaz de exercer na intimidade de cada espectador.

Ressaltamos também, que a experiência teatral grega, que perpassou o tempo, sofreu alterações, ganhou novas leituras, enfim, os conceitos se consagraram e, reconhecidamente, possuem uma origem histórica, mas ganharam novos ares. Os teatros de hoje em dia, por exemplo, no que se refere às construções físicas, possuem uma grande variedade, pois não necessariamente seguiram o exemplo dos anfiteatros gregos, como o próprio nome sugere, ao ar livre. A parafernália de recursos tecnológicos é grande aliada, até mesmo indispensável em muitas montagens, contrastando profundamente com a forma encontrada pelos gregos de projetar a voz dos autores ao público.

OS DIFERENTES GÊNEROS DA LITERATURA DRAMÁTICA

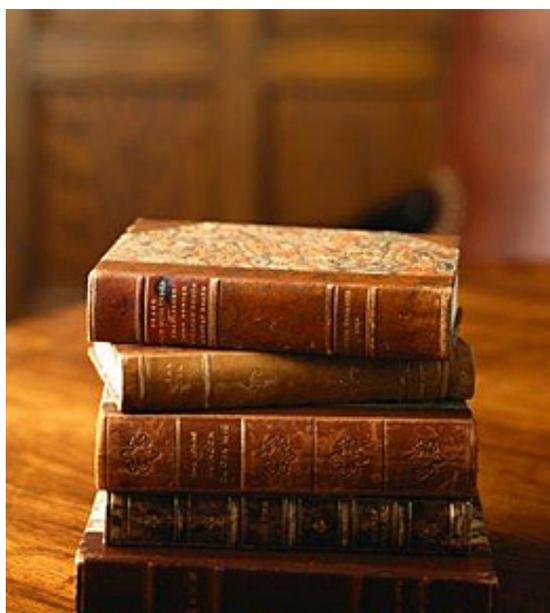


Imagem 3

Fonte: Disponível em: <http://lainfotecasantillana.com/2014/02/generos-literarios/#prettyPhoto/0/>
Acesso em: 31/08/2014

É provável que muitas pessoas que percorrem as prateleiras de uma vídeo-locadora ou de uma loja, na seção de audiovisuais, ao se deparar com as nomenclaturas “tragédia”, “comédia” ou “drama” tenham uma breve noção do

que pretendem experimentar a partir da narrativa fílmica – um filme triste, uma história engraçada, uma dramática história de um amor impossível, etc. Impressões e sensações à parte, também é provável que muitos daqueles que se enquadram nesse perfil desconheçam a origem desses termos e sequer desconfiem das suas profundas raízes. Nesse sentido, convém ilustrar uma particularidade sobre o gênero dramático:

[...] o encadeamento rigoroso das ações em virtude do final, sem deixar muito lugar para o supérfluo: há uma concentração mirando a resolução dos conflitos [...] um dos motivos dessa concentração é o espetáculo cênico, que não pode durar mais do que algumas horas. (FLORY, 2010, p. 23)

Esse é um ponto importante: integra a literatura dramática o espetáculo cênico. No que diz respeito aos diferentes gêneros dramatúrgicos, a autora Vilma Arêas, em sua obra *Iniciação à comédia* (1990), faz um alerta importante:

[...] na distinção entre gêneros, sendo estes vários e historicamente cambiantes, temos de ter em mente o filtro por nós escolhido para um exame da questão. Podemos optar pela estética clássica ou tradicional, sem esquecermos que é diversa a leitura que dela se faz; alguns enfoques beiram a sua vulgarização ou desprezo por sua inserção histórica. Acrescentamos a isso o ponto de vista do prático do teatro, as intenções ou exigências do autor, a recepção do público, etc. (ARÊAS, 1990, p. 13).

Delineando o mesmo itinerário desse esclarecimento, na abertura do ensaio *Notícia sobre Macbeth*, encontrado na obra *O texto no teatro*, um grande estudioso desse tema, Sábato Magaldi (1989), alerta sobre as armadilhas que as leituras de peças consagradas podem nos pregar. Isso porque elas também devem ser vistas como construções históricas que perpassam o tempo e atingem distintas gerações, que por sua vez, não receberão tais obras da mesma maneira que o público original.

Consideramos, portanto, que uma obra consagrada como “clássica” pelas instâncias de legitimação (autores, comunidade acadêmica e crítica especializada) não será sempre recepcionada da mesma forma pela audiência que muda com o passar dos anos, pois as experiências, as mentalidades e as visões de mundo estão em constante transformação. No entanto, o texto dramático, salvo adaptações, não muda em sua essência, conforme afirma Magaldi: “Repositório de sabedoria milenar, as obras clássicas tem o dom de prestar-se a diferentes e até contraditórias leituras, de acordo com as expectativas de cada geração” (MAGALDI, 1989, p. 115).

Ou seja, é muito importante debruçar-nos sobre este estudo, sem perder de vista que não há uma única maneira de vislumbrar o gênero dramático. Portanto, iniciaremos neste capítulo o estudo sobre a tragédia e a comédia na literatura dramática, a partir de considerações de vários autores sobre esta temática que tanto nos é cara.

A TRAGÉDIA

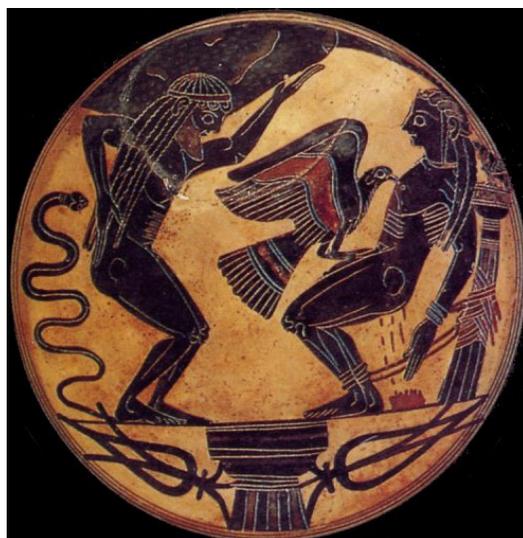


Imagem 4: Cerâmica grega com pintura retratando cena do mito do Titã Prometeu, punido por roubar o fogo dos deuses e entrega-lo aos homens.

Fonte: Disponível em: <http://newsfh.files.wordpress.com/2010/12/prometeo.jpg>
Acesso em:31/08/2014

É comum ouvirmos, em telejornais, quando acidentes envolvendo vítimas fatais são noticiados, a seguinte frase: “Uma tragédia ocorreu hoje pela manhã na BR 277 na região de Guarapuava: um caminhão na contramão chocou-se com um veículo de passeio, não houve sobreviventes”. A reação de muitos telespectadores é imediata: “Meu Deus, que trágico! Um drama para a família das vítimas!”. Se fosse no futebol: “Inacreditável! O árbitro caiu direitinho ‘no teatro’ que fez o centroavante que se jogou na pequena área para cavar a penalidade máxima!”.

Nestes exemplos hipotéticos, são revelados sem distanciamento da realidade de nosso cotidiano, em que comumente ouvimos essas expressões, como os termos *tragédia*, *trágico*, *fazer teatro*, dominam a opinião pública e como recorremos a eles metaforicamente para ressaltar acontecimentos de forte apelo emocional. Até mesmo em casos em que atribuímos a alguém uma dissimulação ou qualquer outra falha de caráter para “tirar vantagem de ou sobre algo ou

alguém”, a força da metáfora ilustra aquilo que acontece diante de nossos olhos (o juiz marcou pênalti e não foi nada!).

Nesta altura da leitura, já é possível aferir qual a origem do teatro e das qualidades sinonímicas que dele derivam. Igualmente fácil também é perceber como o sentido das palavras sofre influência das sociedades humanas, a ponto de não estranharmos, ainda aproveitando o exemplo do “pênalti cavado”, que o jogador de futebol seja considerado um ator (coisa que de fato ele não é), pois, afinal de contas, ele “encenou” uma falta que não existiu.

“Malandragens” à parte (como a do exemplo do atacante de futebol) e do sentido *trágico*⁴ que de fato possui um acidente entre veículos, o nosso estar no mundo parece sujeitar-se às fatalidades. No teatro propriamente dito, o tema da fatalidade na vida humana foi tratado ainda na Grécia Antiga e denominado como *tragédia*. Assim sendo,

A Tragédia é a expressão desesperada do homem que luta contra todas as adversidades, mas não consegue evitar a desgraça. O gênero tem como característica fundamental a polarização, isto é, a constante oposição de duas forças. Há, ainda, outras características como os planos humanos e divinos, entendidos como morais, espirituais, que se distinguem. Por último, cabe dizer sobre o erro trágico. Este é o responsável pela falência do herói, fazendo com que ele, o herói, mergulhe no território escorregadio dos valores. Assim, a Tragédia não permite uma solução ou uma resposta. (LIRA e PAULILLO, 2009, p. 136)

Aproveitando o exemplo dado pelas autoras, se fôssemos nos apropriar de uma figura metafórica para “desenhar” a tragédia, possivelmente um “labirinto sem saída” se encaixasse perfeitamente nessa atmosfera em que se clama por um caminho que jamais será encontrado.

De fato, no que diz respeito à sua temática (inspirada na mitologia e na história grega), a tragédia clássica é marcada pela decadência da personagem: em linhas gerais, tudo está bem e, de repente, uma sucessão de acontecimentos se desencadeiam e o que era felicidade, torna-se desgraça.

Na literatura dramática desenvolvida na Antiguidade, há que se considerar que a ênfase dada ao objeto da narrativa, sem uso pelo menos aparente, de um narrador, é o próprio conflito, caracterizado pelo enfrentamento direto dos agentes que estão na ação.

⁴ “O trágico é produzido por uma série de catástrofes ou de fenômenos naturais horríveis, mas por causa de uma fatalidade que persegue encarniçadamente a existência humana” (PAVIS, 1999, p. 417).

Para Aristóteles, a origem da tragédia, na dramaturgia, encontra-se no *ditirambo*⁵:

[...] a tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1993, p. 271)

Quando Aristóteles cita *purgação de emoções*, está se referindo ao seu entendimento sobre o que vem a ser a *catarse*⁶ e como ela se manifesta nas pessoas ao se depararem com a arte dramática.

Na tragédia grega, ainda há que se considerar outro aspecto importante na literatura dramática, conforme preconizado por Aristóteles – a unidade ação/tempo/lugar presente nas peças. De acordo com Cebulski (2013, p. 16):

Por meio de uma linguagem elevada é representada uma ação que, depois de seu início, requer que ela se complete no seu interregno, ou seja, no tempo que medeia o seu início e o seu fim. Aí está presente uma das regras clássicas da escrita literária, e que irá atravessar os séculos vindouros da criação teatral: a unidade de ação, aliada à unidade de tempo (do nascer ao pôr do Sol) e lugar (acontecer toda a ação num mesmo espaço).

Em linhas gerais, estamos diante do que Aristóteles normatizou para o teatro em sua obra *Poética*⁷. Essa espécie de protocolo convencionado por ele encontrou resistência de outros autores com o passar dos séculos; afinal de contas, conforme já citado, trata-se de uma construção histórica e, portanto, passível de

5 Segundo Gassner (1991, p. 13), “[...] ditirambo, era uma ‘dança de saltos’ ou dança de abandono, acompanhada por movimentos dramáticos e dotada de hinos apropriados. O sacrifício de um animal, provavelmente um bode, e muita pantomima executada pelo coro de dançarinos vestidos com peles de bode [...] também eram traços do rito”.

6 Cebulski (2014), ao desenvolver em sua tese um capítulo sobre *A catarse e sua relação com processos cognitivos e afetivos*, comenta que ao lado do entendimento aristotélico sobre a catarse que lhe confere a propriedade de “purgar” sentimentos, limpar os seus excessos (ARISTÓTELES, 1993), coexistem outros estudos sobre esse interessante fenômeno psíquico. Por exemplo, a catarse enquanto a “[...] libertação do que é estranho à essência ou à natureza de uma coisa e que, por isso, a perturba ou corrompe” (ABBAGNANO, 2003, p. 120). Ou, ainda, catarse enquanto fenômeno que possibilita ao sujeito clarificar as suas emoções (VIGOTSKI, 2001), ou seja, preservar a integridade da psique do indivíduo.

7 *A Poética* é um texto composto por 27 capítulos curtos, repletos de exemplos e citações, escrito num formato muito didático. Há especulações sobre o fato de essa obra não ter sido escrita totalmente por Aristóteles, mas ter sido completada por discípulos e até comentadores tardios. (COSTA, 2008, p. 66)

mudança, na medida em que envelhece (tal qual o sentido e o significado das palavras).

Passaremos agora ao estudo de outro gênero. Senhoras e senhores, com vocês, a comédia!

A COMÉDIA



Imagem 5: Cena de comédia em vaso da Apúlia, século IV a.C.
Fonte: Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_na_Gr%C3%A9cia_Antiga#mediaviewer/Ficheiro:Apulian_bell-krater_phlyax_scene_MAN.jpg
Acesso em: 31/08/2014

Recente fenômeno midiático, muito difundido pela *internet* são alguns grupos de artistas e roteiristas a apresentar programas de humor de curta duração. Alguns com produção elaborada, outros nem tanto. Haja vista o número de visualizações, sobretudo em seus canais do *youtube*, o sucesso é garantido. Para o chamado *stand up comedy* também: um palco pequeno, microfone em mãos e plateia à frente. Tal modalidade tem alavancado muitos artistas do ramo nos últimos anos.

Em ambos os casos, uma das prerrogativas é investir no que se denomina “politicamente incorreto”. É comum também nos depararmos em *sites* especializados ou até mesmo por meio do jornalismo televisionado, notícias a respeito de comediantes que “passaram do ponto” e tiveram contra si um litígio jurídico impetrado por alguém que se sentiu ofendido com uma de suas infames piadas.

Polêmicas ou controvérsias à parte (é bem verdade que muito se converge apenas ao sensacionalismo), tais exemplos atuais são enquadrados, pela opinião pública e pela crítica em geral, como sendo gênero cômico⁸.

Tendo em vista tal contexto, não é difícil afirmar que os produtores de comédia atuais, por mais que insistam no politicamente incorreto para chamar atenção, de nada há neles de inovador, pois a irreverência e a transgressão desse gênero nos remetem há milênios, ou seja, novamente temos como ponto de partida a Grécia Antiga.

Quem melhor traduziu a representação mais significativa da comédia helênica foi Aristófanes (século V a.C.), sobre o qual comenta Magaldi (1989, p. 23-24):

[...] sob o prisma da imaginação e da capacidade criadora, Aristófanes se distingue como o maior autor da história do teatro [...] converteu-se em fenômeno único, pôs em seu crédito conquistas que deveriam pertencer também a outros. Sua figura [...] se beneficia da valorização de um *close-up*.

Contudo, Magaldi faz uma ressalva que insistimos em frisar, que é a necessidade de levarmos em conta o contexto sócio-histórico, neste caso, de Aristófanes. Além do público, o autor também é afetado por experiências e mentalidades de sua época, ou seja, o escritor não é um *ser neutro*, à margem do tempo em que vive e das visões de mundo que são inerentes a sua classe social. Ao contrário:

Não se estranha que as comédias passem por crônicas da própria história. Estudiosos da evolução política e social da Antiguidade nos tem apontado essa armadilha. Deve-se lembrar sempre que a posição do comediógrafo está comprometida. Ele foi membro e partidário da aristocracia, que perdeu o poder para os democratas. Julgando os contemporâneos, Aristófanes instituiu em padrões os valores antigos, abandonados pelos atuais dirigentes. Por força da expressão, compararíamos sua mentalidade à de um monarquista que atribuísse todos os males do Brasil, hoje em dia, ao advento da República. Nada de assimilar a crítica de Aristófanes, portanto, à verdade histórica. Seu pensamento é profundamente reacionário. (MAGALDI, 1989, p.24)

Esse esclarecimento é importante e um dos esforços desse nosso trabalho consiste, justamente, em alertar o estudante para o fato de que a literatura dramática pode nos oferecer uma visão crítica, porém, parcial das coisas.

⁸ Para Bergson (1980, p. 13), “[...] o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura”.

Assim sendo, a concepção de mundo de um autor não é uma verdade absoluta. A comédia de Aristófanes, de seus contemporâneos e demais autores de outras épocas, não revela um ponto de vista unânime sobre política, sociedade e demais aspectos humanos. O autor se vale de engajamento crítico para ilustrar essas questões e, muitas vezes, denuncia e reivindica por meio da arte, aquilo que lhe incomoda. Este “incômodo” não é universal, isto é, o que pode ser objeto de crítica negativa para um, pode ser para outro, motivo para aceitação e conformismo. Grosso modo, nosso ser e estar no mundo (conviver em sociedade) se resume a essa perspectiva contraditória que, como estamos ilustrando, se faz presente na essência do teatro.

Por revelar essas facetas, o teatro torna-se, em nosso entendimento, um elemento importante na formação e desenvolvimento humano. Em suma, a arte passível de ser transposta para a Educação, quer seja no ensino da Arte, quer seja em qualquer outra disciplina escolar.

Ainda, no que se refere às características da escrita no teatro que originou a comédia, cabe ressaltar que:

[...] uma imitação de personagens de um tipo inferior, não propriamente no pleno sentido da palavra *mau*, visto o cômico ser apenas uma mera divisão do *feio*. Consiste em algum defeito ou fealdade não dolorosa e não destrutiva. Para nos servimos dum exemplo evidente, a máscara cômica é feia e distorcida, mas não implica dor. (BROOKS e WIMSATT *apud* ARÊAS, 1990, p.14)

E a máscara da tragédia? O que ela nos suscita? Provavelmente, a ideia inversa do que nos foi apresentado na citação anterior. Mas será que, de fato, é adequado polarizar os temas de modo a concebê-los como gêneros inversamente proporcionais? Para refletirmos: não há, em toda comédia, um pouco de tragédia? Ou vice-versa? E quando falamos numa situação de apuro, quando algo ruim ocorre: “é melhor rir do que chorar”? O que estamos projetando?

No intento de trazer à luz respostas para tantas indagações retóricas, concordamos com Moisés (2004, p. 81) quando nos diz que:

[...] é de hábito assentar as características da Comédia em oposição à Tragédia. O confronto, porém, somente se torna eficaz tomando as duas espécies teatrais em termos absolutos, uma vez que, no plano das minúcias, é impossível uma discriminação nítida e categórica. Tendo em vista o desenlace, verifica-se que o epílogo feliz não caracteriza a Comédia, ao mesmo passo que o desfecho inglório não é exclusivo da Tragédia. No tocante aos acontecimentos que movem a ação, nota-se que ‘mortes, lutas, amores infelizes, assassinios, etc. se encontram tanto na Comédia

como na Tragédia'. Mais ainda: 'não devemos supor que a Comédia esteja indissolavelmente associada ao riso', pois o riso pode vincular-se a manifestações nada cômicas, como as do demente, do histérico, etc., e há Comédias que não despertam o riso.

A partir desse ponto de vista, é possível perceber como os gêneros em questão dialogam entre si, e não podemos estranhar, por exemplo, o termo "tragicomédia" - forma híbrida que elimina a ideia de polarização, abrindo espaço para uma síntese, na literatura dramática, capaz de fazer coexistir numa mesma peça, a tragédia e a comédia. As autoras a seguir concordam com essa concepção:

Quando pensamos a respeito da Tragédia ou da Comédia, parece-nos óbvio classificar uma obra como trágica ou como cômica. Apesar disso, o processo não é simples, posto que é necessário compreendermos os elementos que constituem os modelos de Tragédia e de Comédia para além do senso comum de que a Tragédia ocorre quando há a presença da morte e a Comédia, em oposição, quando deparamos com o riso. (LIRA e PAULILLO, 2009, p.134)

Ou seja, com o perdão do trocadilho *shakesperiano*, "*há muito mais entre a tragédia e a comédia do que nossa vã filosofia*" é capaz de entender. Daí a importância da nossa disposição para o estudo, pois nem tudo que parece óbvio, em termos conceituais, de fato o é. Por isso, no trato acadêmico, é necessário consultar vários autores, não necessariamente para concordar com todos eles, mas para ter acesso a diferentes formas de compreender e de nos relacionarmos com o conhecimento. Ler, ler, ler... lembra?

O ANTIGO E O MODERNO – QUADRO ILUSTRATIVO

O quadro a seguir oferece uma ampla visualização dos gêneros e alguns de seus autores emblemáticos, tanto da Antiguidade Clássica quanto da Modernidade. Nunca é demais lembrar, conforme já explicado em nota de rodapé, que o termo "moderno" remete ao que a historiografia ocidental caracteriza como sendo a Idade Moderna.

Em linhas gerais, a História Moderna iniciou-se com a tomada de Constantinopla pelos turcos otomanos, em 1453 da era Cristã. Tal período é encerrado com a Revolução Francesa de 1789. Ou seja, entre os séculos XV e XVIII.

Entretanto, atentamos para o fato de que essa não é a única forma de "contar o tempo histórico" e que como é possível aferir, diz respeito à tradição

historiográfica europeia. Ressaltamos também, que o termo “moderno” pode ser aplicado a vários momentos históricos e, geralmente, é apropriado para indicar uma novidade.

QUADRO 1 – O antigo e o moderno da tragédia e da comédia

Modalidade	Tragédia Antiga	Tragédia Moderna	Comédia Antiga	Comédia Moderna
Exemplos	<i>Édipo Rei</i> de Sófocles	<i>Otelo</i> de Willian Shakespeare	<i>As Nuvens</i> de Aristófanes	<i>O Tartufo</i> ou <i>O Alvareto</i> de Molière
Origem	Grega	Data-se de 1515 com <i>Fonisba</i> do italiano Tríssino	Latina	Francesa
Linguagem	Ornamentada	Simples	Ornamentada	Simples
Personagens	Possui o herói perfeito, ligado à aristocracia e aos altos valores, despreza-se o homem simples.	Surge o anti-herói. As imperfeições.	As personagens são marionetes que atendem à vontade dos deuses residindo aí, o ridículo.	As personagens tem algum controle da própria vida, porém sofrem influências do destino.
Destino	Não há livre arbítrio.	Há livre arbítrio.	É governado pela vontade dos deuses.	Há livre arbítrio.
Divino	Presença de Deus, semideuses, mitos.	Um único Deus.	Deuses	Um único Deus.
Ação	É representada pelas personagens.	É representada pelas personagens.	É representada pelas personagens.	É representada pelas personagens.
Espaço	Um único lugar.	Vários lugares ao mesmo tempo.	Um único cenário.	Um único cenário.
Tempo	Um dia.	Dois ou três dias.	Curto.	Curto.

Fonte: Lira e Paulillo (2009, p. 139)

Podemos observar semelhanças e distinções entre os gêneros no transcorrer dos anos, cada qual com características e autores peculiares. A partir dessa constatação, é possível avançarmos em nossa caminhada-leitura, em direção ao próximo capítulo que, por sua vez, abordará algumas transformações estéticas no texto teatral, a partir da Idade Média.

ALGUMAS TRANSFORMAÇÕES ESTÉTICAS NO TEXTO TEATRAL

A DOCTRINA CRISTÃ NO TEATRO



Imagem 6

Fonte: Disponível em: <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/historia-do-teatro/imagens/teatro-94.jpg>

Acesso em: 31/08/2014

Como já salientamos nos capítulos anteriores, o teatro não permaneceu inerte com o passar dos anos. Em diversos contextos históricos, podemos assinalar-lhe características distintas, que muito nos ajudam a entendê-lo. Dessa forma, é importante saber que a literatura dramática advinda da Grécia Antiga, nas palavras de Magaldi (1989, p. 70):

[...] chegou até os nossos dias por meio dos princípios aristotélicos, modificou-se na Idade Média, em decorrência de um entendimento novo do homem. As famosas unidades da *Poética* ligavam-se ao conceito de que o destino humano se decidia num momento, passando o herói geralmente de um estado bom para um estado mau, segundo decreto inevitável, que tinha por fim ressaltar o efêmero da satisfação terrena.

De acordo com Magaldi, não é difícil perceber o quanto a matéria em questão pode ser tema de inúmeras discussões. No que diz respeito aos aspectos históricos, poderíamos dedicar um livro inteiro apenas ao Teatro Medieval⁹, no entanto, não é essa a nossa intenção, de modo que elegemos os gregos para abordarmos o teatro antigo, o que é devidamente adequado e merecido! Porém, não evidenciamos a experiência latina da dramaturgia, o que não a torna menos importante, independentemente da nossa opção editorial.

Embora a Idade Média seja concebida por vários segmentos acadêmicos, sobretudo na historiografia, como um momento de estagnação e forte domínio religioso, tal concepção não se aplica ao desenvolvimento do teatro, pois, de acordo com Magaldi (1989, p. 71):

O drama religioso da Idade Média marcou o primeiro afastamento importante dos padrões greco-latinos, abrindo para o palco as mais amplas perspectivas. Não será exagero afirmar, até, que todas as rebeliões estéticas contra as regras aristotélicas [...] apresentam aspectos substanciais em comum com o barroco da cena medieval. Se a observância das unidades pode conduzir ao empobrecimento e ao convencionalismo, a largueza da história bíblica e da hagiografia equivale à dimensão da epopeia.

Ao olharmos sob este prisma, a ponto de comparar a história bíblica a uma epopeia¹⁰, é possível sim, denotar valor artístico e pedagógico¹¹ ao teatro medieval,

9 De acordo com Sabato Magaldi (1989, p. 69), “[...] o desenvolvimento desse teatro teve um objetivo didático – o de familiarizar a audiência com os mistérios da religião, num ato devoto que unia público e oficiantes. O fortalecimento da fé era a grande lição pretendida na assembleia teatral da Idade Média”.

10 Epopeia é uma narrativa épica, forma literária da Antiguidade Clássica, marcada por feitos grandiosos de um herói, com interesse para toda a Humanidade.

11 Para GASSNER (1991, p. 159) corroborando com Magaldi (1989) “[...] o drama cristão surgiu inevitavelmente como resposta ao problema prático de levar a religião a um povo iletrado,

mesmo como a literatura dramática restringindo-se ao religioso, como se fosse uma extensão de um rito litúrgico.

Há que se considerar também o repertório trágico que circunda o núcleo da doutrina cristã – o sacrifício de Jesus Cristo para salvar a humanidade. Conforme o livro sagrado cristão aponta para os seus fiéis, foi uma opção voluntária do messias de Nazaré a sua própria morte como forma de salvar a humanidade. Pelo relato bíblico, Jesus viveu a experiência de ser um homem com a missão de mostrar aos seus discípulos o caminho e a salvação para o Reino dos Céus. De fato, seja qual for à crença, essa narrativa carrega em si um forte apelo trágico e com uma espécie de final feliz para humanidade – salva pelo sacrifício do Redentor. Nas palavras de Gassner (1991, p. 155):

O traço mais marcante do teatro medieval é que começou como uma comunhão na igreja e terminou como uma festa comunal. Mais uma vez a humanidade, emergindo de um novo vagalhão de barbarismo com ajuda da religião, encontrou na dramaturgia um órgão potente para exprimir tanto a realidade comum quanto às aspirações. Mais uma vez o teatro demonstrou sua adequação como ponto de encontro do homem com Deus.

Este ponto de encontro do homem com Deus remete a origem ritualística do próprio teatro grego, obviamente, a partir de uma perspectiva monoteísta (crença num único Deus). E como qualquer forma artística, as peças religiosas medievais tiveram o seu auge. De acordo com Arêas (1990, p. 46) tais peças

[...] atingiram seu apogeu no século XIV. O seguinte assistiu a sua decadência, ultimada pelo impacto da Renascença. A queda de Constantinopla nas mãos dos turcos, em 1453, teve repercussões em todas as áreas sociais. Como não poderia deixar de ser, as artes também foram fortemente atingidas.

Mas nem só de liturgia viveu o teatro durante a Idade Média. Além do gênero religioso, destacou-se neste período o teatro profano:

No século XIII, nas praças e feiras reaparece uma forma particular de teatro cômico feito pelos jograis e mímicos, que conta e canta histórias do cancionero popular, encenando monólogos dramáticos e mímicas dialogadas que imitam tipos [...]. Entre as muitas formas que o teatro profano adquiriu, destacam-se a farsa, a *sottie* e o *entremez*. (CEBULSKI, 2013, p. 29-30)

incapaz de entender os responsos latinos e a Bíblia latina de São Jerônimo”.

Não iremos nos debruçar em tais formas, pois as mesmas já foram objeto de estudo em outra disciplina da licenciatura em Arte, inclusive com obra específica publicada. Mas ainda sobre o aspecto cômico do teatro medieval:

Nunca será demais frisarmos a importância das cenas cômicas nesse teatro, espécie de batalha entre a seriedade e o regozijo, entre a metafísica e a alegria carnal. Em última análise foram responsáveis pelo uso do vernáculo. De um lado, tais cenas eram o único espaço de invenção dos anônimos autores atores [...]. De outro essa dicotomia (sério/cômico) está escrita no próprio dualismo cristão [...]. (ARÊAS, 1990, p.45)

Prestado tais esclarecimentos inerentes ao teatro medieval e seu característico dualismo, podemos avançar nossos estudos para outro período – o renascimento cultural.

O RENASCIMENTO CULTURAL EM FOCO



Imagem 7

Fonte: Disponível em: <http://projetobocadecena.blogspot.com.br/2014/07/um-pouco-do-teatro-elizabetano.html>
Acesso em 31/08/2014

Na Europa, entre os séculos XVI e XVII, mudanças socioeconômicas deram o tom para o surgimento de um movimento cultural essencialmente elitista e urbano – o Renascimento.

Talvez, o nobre leitor não se lembre das aulas de história nos tempos da Educação Básica, mas certamente, haja vista a historiografia eurocêntrica que sempre nos abateu nos bancos escolares, esse assunto foi estudo, tanto no Ensino Fundamental bem como no Ensino Médio. Vamos tentar “buscar” da memória: a palavra “renascer” nos dá uma ideia clara de “retorno”. Mas nessa altura da história, o quê havia nascido e que precisou ser, digamos, reanimado?

Na Idade Média, destacou-se a presença da Igreja Católica e a forte influência que exercia na vida das pessoas. Sim! O teatro também foi afetado pela religião, sendo que os aspectos culturais humanistas da Antiguidade, período anterior à Idade Média, foram legados ao ostracismo.

O Renascimento Cultural pretendia trazer à luz (novamente) os valores da cultura clássica greco-romana, sobretudo, a valorização e o reconhecimento da importância do homem frente a tudo o que existe. Em linhas gerais, vários ramos da arte foram “tomados” por esse renascer, que se colocava como contraponto ao que havia sido vivido artisticamente no período anterior, quando o homem era colocado em segundo plano e Deus no centro de todas as coisas (teocentrismo). No Renascimento Cultural, fez-se valer, por meio da arte, o antropocentrismo, ou seja, o homem como o centro de todas as coisas, e a literatura dramática não ficou à margem desse movimento:

No teatro, há uma profunda mutação com a criação e recriação de várias modalidades dramáticas, consoantes às particularidades de cada localidade. A vida cultural e palaciana europeia é centralizada em cidades como Paris, Londres, Madrid e Florença, o que serve de incentivo para a formação de companhias regulares de teatro. (CEBULSKI, 2013, p. 33)

De acordo com Pavis (1999, p.420), os autores desse período passaram a se preocupar “[...] com o espetacular, com o surpreendente, com o heroico, com o patético, com o barroco”. Dentre as várias localidades¹² em que a dramaturgia se fez presente, podemos destacar a Inglaterra, pátria de um dos maiores dramaturgos de todos os tempos – Willian Shakespeare:

Sua produção escrita é impressionante, como também o é a velocidade com que escrevia suas peças teatrais, por vezes, em prazos exíguos aos recomendados pela própria rainha Elizabeth. Nas suas peças, ele desprezava as regras aristotélicas, principalmente a referente à unidade de tempo e espaço, mesclando elementos trágicos e cômicos. (CEBULSKI, 2013, p. 45-46)

¹²A título de informação, o estudo de Cebulski (2013, p. 34) aponta como significativas as seguintes manifestações teatrais e seus respectivos locais: “[...] O Siglo do Oro (Espanha), a Commedia Dell’Arte (Itália e França), o Teatro Elizabetano (Inglaterra), e, por fim, o Classicismo Francês”.

Estar à margem dos padrões aristotélicos, como foi o caso de Shakespeare, de acordo com Costa (2008, p. 69), representou “[...] o início do processo de modernização da dramaturgia, que irá culminar com a criação do drama”.

Um adendo importante: numa de suas maravilhosas *aulas-espetáculo*, intitulada “Arte como Missão” ocorrida no Teatro Nacional de Brasília (gravado pela TV Senado/junho/2013), Ariano Suassuna reverencia Shakespeare, ao comentar um episódio que envolve uma crítica a alguns países diferentes nos costumes em relação ao Brasil. Antes de contar a história (ponto que nos interessa), ele se justifica: “[...] se algum de vocês descende de suíço, sueco ou inglês não me leve mau não, *tô (sic)* somente exemplificando. Bastaria a Inglaterra ser a pátria de Shakespeare. Shakespeare sozinho, salva aquilo tudinho” (arranca risos da plateia).

Na fala de Ariano Suassuna, dramaturgo que iremos evidenciar em capítulo posterior, constata-se a sincera reverência a um dos maiores gênios do teatro ocidental da era moderna. Desse modo, empregamos o termo “moderno” para ilustrar um período histórico, precisamente, a época em que viveu Shakespeare – o recorte temporal convencionado pela historiografia como sendo A Idade Moderna¹³. Contudo, é bom tomar cuidado com o termo “moderno”, pois ele pode ser aplicado a contextos distintos. O modernismo brasileiro das primeiras décadas do século XX, por exemplo, apropriou-se do termo “moderno”.

E por “falar” em contextos distintos, avançaremos para outro! Depois da Idade Média e o período renascentista, vejamos no próximo item como a burguesia construiu e desenvolveu a sua dramaturgia.

¹³Para fins didáticos e historiográficos, o período conhecido como Idade Moderna ou História Moderna compreende os séculos XV e XVIII. Quando falarmos em teatro moderno, tragédia ou comédia moderna, portanto, nos referimos a essa época.

OS VALORES BURGUESES NA DRAMATURGIA

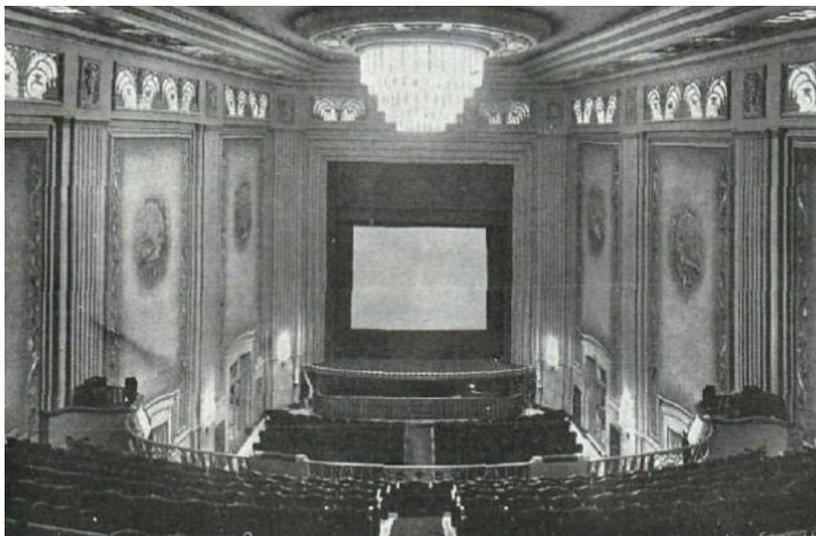


Imagem 8

Fonte: Disponível em:<http://www.elpulso.es/Sociedad/Analisis/Arqueologias-La-sala-de-cine.html>
Acesso em 31/08/2014

Na Arte, a partir do século XVII, as mudanças de paradigmas políticos, sociais e econômicos alavancaram a consolidação dos Estados Absolutistas modernos, bem como a classe burguesa. Em termos de literatura dramática, Gassner (1991, p. 307) esboça esse contexto:

A Europa se libertara do medievalismo por meio de uma tremenda explosão criativa durante a Renascença. O passo seguinte era consolidar as vitórias da Renascença, e isso envolvia a estabilização da cultura, especialmente na França e na Inglaterra. A literatura ficou menos arrebatada por individualidades de bucaneiros e mais interessada em personagens das quais se esperava uma acomodação aos padrões de conduta predominantes.

Na França do monarca absolutista Luís XIV, surge o classicismo, estilo que impregnou a literatura dramática de muitas regras, estabelecendo, dessa forma, uma uniformização de conduta da criação dramática:

O motivo principal pelo qual os franceses cercaram a criação artística teatral com tantas regras foi o de imprimir a marca renascentista de voltar o olhar para a Antiguidade clássica greco-romana, buscando restaurar o modelo aristotélico da tragédia e da comédia. (CEBULSKI, 2013, p. 47)

Ainda no contexto francês desse período, cabe salientar, conforme ressalta Gassner (1991, p. 326), um progresso relevante nas questões dramáticas que:

[...] veio principalmente de um pensador progressista, o enciclopedista Denis Diderot que clamava por uma nova forma de tragédia, pelo *drame bourgeois* ou uma tragédia da classe média que trataria da gente simples e levaria em consideração a influência de sua atividade econômica ou posição social na composição de suas personalidades. Com efeito, tornou-se ele o filósofo do moderno realismo e do drama social [...].

Em se tratando de século XVII, dentre alguns autores significativos, vamos destacar a figura de Molière (1622-1673). De acordo com Magaldi (1989, p. 119):

Fazer a exegese de Molière seria decifrar o próprio mistério do teatro. Na história da atividade cênica, nenhum nome (com exceção talvez de Shakespeare, que orientou sua aventura artística em outro sentido, chegando a fins semelhantes) encarnou como Jean-Baptiste Poquelin toda a riqueza do fenômeno teatral, a ponto de poder ser considerado uma súmula dele. Quando se trata de estabelecer as verdades básicas, não se consegue fugir aos lugares-comuns, identificando a máscara de Molière à fusão das duas máscaras que simbolizam o teatro.

Para Molière, não convinha lançar mão de uma dramaturgia cômica agressiva contra as forças que ocupavam o poder, sobretudo a monarquia. No entanto, isso não limitou a sua criação e seus protagonistas. Há sim, um engajamento do autor no ensejo de retratar as condições sociais e modos de vida extravagantes inerentes a alguns grupos da época. Ainda de acordo com Magaldi (1989, p. 121):

[...] suas melhores obras valem-se do vício, do ridículo, com o objetivo de provocarem o riso; seu substrato, porém, e a tragicidade da condição humana, apreendida na observação do meio e de si mesmo. Ninguém pode deixar de ver, na irrisão de algumas das grandes personagens molierescas, a dolorosa imagem do homem solitário em face do destino.

Gassner, aparentemente, não concorda com esse ponto de vista. Nos seus estudos, afirma que:

Molière não era um reformista do gênero militante; embora fosse intelectualmente superior à maioria dos homens de sua geração, era um verdadeiro filho da época. A indignação não se constituía numa prova de bom gosto quando o ideal predominante da sociedade francesa era o equilíbrio da razão. (GASSNER, 1991, p. 332)

Para apimentar esse debate, vejamos mais um posicionamento de Magaldi ao se referir a Molière:

Conclui-se sem dificuldade que as obras-primas do gênio da comédia não são peças cômicas e testemunham antes uma inequívoca visão trágica. Se os autores trágicos buscavam modelo nas personagens envoltas pelo prestígio da história ou da condição social, Molière descobriu tragicidade nos pobres-diabos atrapalhados com as suas mazelas e apresentando para os circunstantes uma aparência cômica. Dificilmente haverá no palco uma combinação mais eficaz. (MAGALDI, 1989, p. 122)

Prezado leitor, você conseguiu perceber como autores distintos qualificaram um mesmo autor de forma diferente? Enquanto Magaldi considera Molière genial, um grande nome do gênero cômico, Gassner se mostra mais contido no elogio: um homem intelectualmente acima da média em seu tempo, cujas obras são mais trágicas do que cômicas.

Quer seja para Gassner quer seja para Magaldi, autoridades acadêmicas em literatura dramática, podemos perceber que mesmo entre eruditos especialistas, há em suas análises, o caráter subjetivo. Ou seja, não existe uma opinião absoluta sobre um determinado assunto, pois ela varia de autor para autor, por mais embasados que sejam.

Em termos históricos e aproveitando-nos do posicionamento de Gassner, que fala do “o equilíbrio da razão” na citação que destacamos a pouco, tal afirmativa vai ao encontro da convenção racional predominante no período de então e revela um dos motivos pelos quais o século XVIII ficou conhecido como o *século das luzes*. Ou seja, neste recorte temporal repleto de muitas transformações, surge o Iluminismo, cenário que definitivamente descortinou a consolidação do poder da burguesia¹⁴ como classe hegemônica. Não há mais a onipresença de um monarca absolutista, uma vez que a Revolução Francesa (1789), por exemplo, foi uma grande ruptura na conjuntura do poder político. Mas não foi apenas na França que essa classe social se consolidou, pois de acordo com Arêas (1990, p. 64, grifo da autora):

O século XVIII é essencialmente o do desenvolvimento do poderio político da burguesia na Inglaterra. Durante o decorrer do século, o liberalismo burguês crescente percorreu toda a Europa e influenciou intelectuais e escritores. Mas o *tempo* ideológico não possuía a mesma temperatura em todo lugar.

¹⁴ Segundo Flory (2010, p. 25-26), o século XVIII, com a ascensão da burguesia, a expressão teatral passa a tratar de nova camada social, com novos valores, novas demandas políticas e sociais. Desapareceram o prólogo, o coro e o epílogo, e toda remissão à história ou às condições materiais da existência serão substituídas pelos conflitos intersubjetivos, tomados em si mesmos, não sendo vistos como parte de um todo social e cultural mais amplo e complexo.

Perceba que Arêas nos faz um alerta: o risco de nos confundirmos em generalizações históricas que podem atrapalhar nosso discernimento sobre cada época. Ela fala em “tempo ideológico”. Concordamos com a autora de que nem todas as mudanças históricas seguem o mesmo compasso. Abrindo um parêntese ao Renascimento, é fato de que no século XIV, a classe camponesa (maioria da população na Europa Ocidental) estava à margem do referido movimento cultural.

Voltando ao século XVIII, é fato que a burguesia se consolidou, sobretudo a partir da Revolução Industrial inglesa. No entanto, isso não significa que toda a Europa foi “inundada” por ideais burgueses, isto é, que todas as mudanças aconteceram ao mesmo tempo e de maneira uniforme. Atenção! Mesmo com um modelo se tornando hegemônico, os demais (anteriores) não foram eliminados em absoluto.

Essa ressalva é pertinente, sobretudo, nesse material, comprometido com a literatura dramática e para aquilo que lhe é peculiar. Recorremos à história por diversas vezes sem, no entanto, nos preocuparmos com um relato linear e cronológico, comum na didática do ensino da história.

Ainda no diz que respeito à literatura dramática, tendo em vista a hegemonia burguesa, podemos nos apoiar em uma tendência de época – o drama burguês. De acordo com Costa (2008, p. 76) também “[...] denominado tragédia burguesa, era considerado um gênero sério, intermediário entre a comédia e a tragédia, mas já rompendo com a estrutura da tragédia clássica.”

Nesse contexto¹⁵, torna-se comum o rompimento por meio da apropriação de personagens e de tramas inerentes à burguesia, e ao romper com a estrutura da tragédia clássica, rompe-se com a mitologia e há uma identificação com as condições daquele momento. Isso foi fundamental para a produção teatral do século seguinte, marcado pelo realismo e pelo naturalismo.

Avançando nos anos, chegamos ao século XIX. No teatro, a consolidação do realismo teve origem em França, num esforço de autores para transpor seu olhar para a realidade, de modo a criar uma ilusão perfeita. Assim sendo, “[...] as peças teatrais procuram revelar a vida cotidiana contemporânea do dramaturgo, e passam a frequentar os palcos, temas e tipos humanos mais verdadeiros”. (CEBULSKI, 2013, p. 57). De acordo com Costa:

Essa nova forma terá desdobramentos constantes e de grande alcance literário e teatral ao longo do século XIX, adquirindo o

15 Na segunda metade do século XVIII “[...] surge uma escola idealista que aclama as aspirações, o princípio de liberdade, e os ideais a elas associados. É conhecida sob o nome de ‘romantismo’, e seus impulsos essenciais continuam a prevalecer [...] muito depois que a técnica e o estilo especificamente românticos mudaram substancialmente.” (GASSNER, 1991, p. 365, grifo do autor).

caráter histórico (bem de acordo com os ideais nacionalistas e heroicos da época), ou *caráter burguês* (quando as questões familiares e domésticas ganham importância), ou *caráter de tese* (o denominado drama de tese – forma apropriada ao Naturalismo e ao cientificismo constante ao final do século) ou *caráter poético* (o denominado drama poético, em reação às peças naturalistas unindo teatro e música – os gêneros dramáticos e líricos). (COSTA, 2008, p. 77)

Há, neste emaranhado de caracteres, diversos autores. Dentre eles, alguns cuja notoriedade e genialidade os tornaram atemporais.

Nossa intenção acadêmica, no tocante a esse contexto histórico, não é fazer um estudo pormenorizado, obra a obra, autor a autor, mas evidenciar (conforme acreditamos ter feito), um esboço sobre como a literatura dramática se fez presente no pós-renascimento. Importante ilustrar, mais uma vez, que a análise de tais autores e obras, realizada de maneira pormenorizada, é feita em outra publicação,¹⁶ destinada aos estudantes do curso a distância de licenciatura em Arte.

Nesse ponto, cabe voltarmos as nossas atenções para o século XX, e diferentemente do que foi feito para avaliar a produção entre os séculos XVII e XIX, faremos um esforço para ilustrar a obra de um autor europeu reconhecido pela crítica especializada como o criador do teatro épico. Senhoras e senhores: Bertold Brecht.

¹⁶A publicação é intitulada *Introdução à história do teatro no ocidente: dos gregos aos nossos dias* (CEBULSKI, 2013).

BERTOLD BRECHT — FIGURA DE DESTAQUE NA DRAMATURGIA DO SÉCULO XX



Imagem 9

Fonte: Disponível em: <http://www.livroskotovia.pt/autores/detalhes.php?id=15>
Acesso em: 31/08/2014

Dentre vários exemplos significativos, nessa dificultosa empreitada de abordar sucintamente a literatura dramática, ingressando no século XX, optamos por abordar a obra do dramaturgo e diretor alemão Bertolt Brecht (1898-1956). A dramaturgia denominada *épica* foi a sua invenção – daí a opção em reservar espaço para esse autor.

A forma diferenciada com que estabeleceu o seu fazer teatral recebeu várias influências e negou outras, constituindo-se numa nova concepção dramática de alicerce sólido e ideias bem fundamentadas pela sua forte crítica social. Ao adotar a forma épica, Brecht apropriou-se das vantagens da epopeia, pela falta de limite de tempo e a extensão (típicas desse gênero), “[...] e quebrou alguns condicionamentos empobrecedores do teatro, expressos, sobretudo pelos princípios das ‘unidades’ aristotélicas”. (MAGALDI, 1989, p. 271, grifo do autor)

Sua invenção foi capaz de reunir o gênero dramático e épico, característica relevante para a afirmação anterior, pois é nisto que reside a ruptura com a *Poética* de Aristóteles.

É comum encontrarmos nos autores que discorrem sobre o teatro de Brecht, a ênfase na qualificação do que ele denominou como sendo o *distanciamento* de sua narrativa, procedimento em que quem narra coloca-se como um intermediário, o que permite manter a distância entre o que é o personagem e o que é o ator. Dessa maneira, as personagens (tal qual nas epopeias) são apresentadas de forma

objetiva. O narrador é, ainda, um elemento que interfere no que está sendo representado no palco, a ponto de tecer considerações e comentários durante o desenrolar da peça.

Flory (2010, p. 32) faz a seguinte ponderação sobre a dramaturgia de Brecht:

A base de sua trama são os argumentos, que propiciam conhecimento, sendo o homem seu objeto de estudo, pois não é tomado como conhecido de antemão, e sua natureza última é a do processo, da mudança. Como o ser social determina o pensar, a sociedade e a linguagem são também assunto imediato.

Nesse tocante, cabe ressaltar algo que era muito peculiar na obra de Bertolt Brecht – o ser social e o meio que o circunda – daí seu mergulho profundo nas mazelas sociais, de modo a denunciá-las:

Do ponto de vista do texto, mergulha ele nos problemas sociais, denunciando, através da preocupação didática, os erros que impossibilitam uma vida feliz, na organização do mundo burguês. O extraordinário mérito da obra de Brecht [...] está em que a intenção clara de proselitismo político, a qual, em outras circunstâncias, amesquinhará o resultado artístico, aqui não atua negativamente e até se deixa apagar pela beleza literária. (MAGALDI, 1980, p. 270)

Portanto, não é exagero apoiarmo-nos na assertiva que segue, transportando-a para a proposta dramatúrgica de Brecht:

[...] pode-se afirmar que o teatro é também expressão criadora que interfere na realidade transfigurando o visível, o sonoro, o movimento, a linguagem, os gestos; ao mesmo tempo em que revela o real, desmascara-o, questiona-o e propõe mudanças na realidade sócio-econômico-político-cultural em que se funda. (CEBUSLKI, 2007, p.59)

A partir desse comentário, podemos avaliar melhor a prerrogativa brechtiana¹⁷, que se contrapunha ferozmente ao que foi propagado pelas tendências romântico-burguesas de outros períodos. Enquanto elas buscavam a “ilusão perfeita”, Brecht caminhava em rota de colisão, ou seja, para ele, deveria

17 Nas palavras de Magaldi (1989, p. 276), “Sem comprometer a validade artística pela subserviência a outros fins, Brecht alcança mais, na verdade, que o mero prazer estético. Como todas as grandes obras, a sua tem uma dimensão superior ao que se convencionou chamar beleza literária. Está pejada de um sentimento, de uma visão do mundo. Quase filosofia, enunciada pela expressão artística”.

existir o distanciamento, deixando bem claro ao público – “isto é teatro, não a realidade”.¹⁸ Conforme Flory (2010, p. 30):

Seu teatro épico envolve tanto sua dramaturgia quanto os comentários a ela e seus textos teóricos. O momento histórico de seu surgimento, o entre guerras alemão, integra sua obra, que nunca prescinde de uma atualização a lugares e contextos variados, sendo já concebida nesse sentido. Os fundamentos épicos, assim como a trama e a composição dos personagens, passando pelo trabalho dos atores e, mesmo do público, estão a serviço, num todo coeso, da quebra da ilusão da identificação, levando a reflexão crítica, especialmente pelo efeito de estranhamento.

Ressaltamos que “efeito de estranhamento” significa o mesmo que “distanciamento”, de modo que autores distintos apropriam-se desse conceito com termos diferentes, mas provocam o mesmo efeito. Para Magaldi (1989, p. 271), o que Brecht realmente aprimora “[...] é a técnica da composição por cenas isoladas. Não há, em sua dramaturgia, apresentação, desenvolvimento e desfecho, como na forma tradicional”. Porém, não concorda com a ideia brechtiana que confere à forma dramática um homem estático e imutável. Sobre isso, argumenta: “[...] remontado a Ésquilo, o mais antigo trágico grego, pode-se verificar como o seu herói é mutável e ‘modificador’”

Para melhor ilustrar essas ponderações, recorreremos a um quadro que ilustra os princípios e conceitos aplicados na dramaturgia de Brecht.

QUADRO 02 – Princípios e conceitos aplicados na dramaturgia e ao espetáculo épico

Efeito V ou efeito de distanciamento	Distanciamento entre ator e personagem, conquistado por meio da denúncia da teatralidade, da não identificação completa do ator com o papel a ser representado e forte presença do narrador.
<i>Gestus</i> ou <i>gestus</i> social	Conjunto de gestos, mímica e pantomima capaz de identificar socialmente e historicamente a personagem, sua relação com as demais e sua atitude crítica diante da sociedade.
Caráter social	O social determina o pensar do homem. Por isso, no épico, personagens e espectadores são seres em processo, mutáveis diante do mundo e com capacidade de interferir na sociedade.
Pensamento dialético	O choque entre conteúdo e forma e a heterogeneidade entre os significados dos signos formadores do texto e da cena provocam a formação dialética dos argumentos e dos acontecimentos.

¹⁸De acordo com Cebulski (2013, p. 78), “[...] ao ator não caberia confundir-se com a personagem, já que tal atitude prejudicaria a instauração da consciência revolucionária. Com efeito, o resultado desejado era lembrar ao público que o personagem não é uma imitação do real, mas uma simulação, um objeto fictício”.

O papel da emoção.	A emoção está presente no teatro épico, mas deve ser objeto de reflexão do espectador, para impedir a identificação com ela a fim de não prejudicar a observação e o raciocínio.
A função da unidade	A unidade do espetáculo épico não está na ação, tampouco no espaço e no tempo: está na figura do narrador, em que se projetam os acontecimentos e as demais personagens. O espetáculo épico poderia ser cortado em mil pedaços, e ainda sim, manter-se-ia vivo como tal.
Ação dramática	A ação retrocede e avança, pois o narrador narra os acontecimentos. Dessa forma, é o narrador que se movimenta em torno da ação épica, que parece estar em repouso.
Tempo da ação	A ação narrada está no pretérito. Por isso não há desencadeamento linear, tampouco sucessão rigorosa de acontecimentos, podendo a ação dar saltos de acordo com o objetivo didático da peça.

Fonte: Costa (2010, p. 70)

É importante salientar, que as influências que dialogaram na construção da dramaturgia brechtiana contribuíram no esforço de relacionar a arte com a ciência e com a técnica, a tal ponto que sua obra, mesmo com forte teor político e social, não era restrita a um, digamos, “discurso panfletário”, pois, conforme já vimos, não se perdia em seus escritos o teor literário. Seu texto era plural e o seu caráter expositivo consubstanciava um apelo artístico semelhante ao teatro asiático antigo. Ou seja, para além de uma novidade, Brecht, do seu modo, propôs e colocou em prática uma releitura dramatúrgica, a partir do diálogo de várias tendências que lhe eram caras.

A LITERATURA DRAMÁTICA BRASILEIRA



Imagem 10

Fonte: Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2007/jusp797/pag0809.htm>
Acesso em: 31/08/2014

A partir deste capítulo, voltaremos nossas atenções ao que se produziu de literatura dramática em nosso país, desde suas origens, com especial atenção ao século XX. Assim sendo, abordaremos um panorama geral de como o teatro adentrou ao Brasil, época que nos remete ao período colonial, precisamente, na expansão do cristianismo católico no continente americano, forte marca do eurocentrismo, ou seja, da dominação europeia.

Eurocentrismo este que repercutirá noutros períodos, no Brasil Império (1822-1889), por exemplo. É bem verdade, não teria como ser de outra maneira essa influência, haja vista o próprio berço do teatro ocidental (a própria Europa). E se pensarmos que, no século XVI, o Brasil estava ainda numa fase embrionária no

que diz respeito à formação de sua identidade cultural, não haveria outra forma de o teatro encontrar-se com as terras “tupiniquins”.

Ainda cumpre salientar que, nestas primeiras considerações sobre a dramaturgia brasileira, quando alcançarmos o período imperial (marcado pelo Romantismo¹⁹), a ênfase recairá sobre autores do gênero comédia.

ORIGENS E INFLUÊNCIAS

Tendo como ponto de partida o século XVI, não nos resta muito a especular – no Brasil Colonial, o teatro esteve a encargo dos jesuítas, que se apropriaram das artes para facilitar o processo de catequização, como forma de expandir a fé católica no continente recém-dominado, pois na Europa, o protestantismo aumentava consideravelmente, a ponto de obrigar a Igreja Católica a estabelecer uma estratégia de reação, não apenas por perder fiéis, mas para alcançar aqueles que sequer sabiam da existência da doutrina.

Interessa-nos, neste ponto, ilustrar o vulto de José de Anchieta (1533-1597). No teatro catequizador, o texto dramático já dava mostras de como não teríamos outro caminho, em termos culturais, senão o da diversidade, pois, como salienta Cebulski (2013, p. 93):

Além do latim, presente no texto dramático e nos diálogos entre as personagens, Anchieta lançou mão do castelhano, do português e do tupi-guarani. Sua peça mais conhecida é o Auto de São Lourenço, que apresenta personagens medievais, anjos, demônios e santos, ao lado de personagens representando o povo tupi-guarani.

A despeito do processo de aculturação que assolou e que em alguns casos dizimou os povos nativos do continente, é inegável ressaltar a destreza de Anchieta, ao se apropriar de elementos indígenas para se aproximar desse povo. Em outras palavras, o teatro no Brasil já nascia afetado por elementos da terra, por mais que tenhamos em mente que eles tenham sido desrespeitados pelos europeus no processo de ocupação e de dominação territorial.

Outra característica que diz respeito às primeiras manifestações teatrais em território colonial brasileiro é a de que elas tinham uma função pedagógica, isto é, tinham por fim ensinar aos povos nativos como professar a fé cristã:

¹⁹Segundo Prado (1993, p. 182), “Historicamente, o Romantismo apresenta uma dupla face. É um saudoso olhar lançado ao passado e um agoniado encontro com o presente. A ficção europeia começava a despedir-se sem o saber de uma certa concepção de teatro, baseada no recuo poético proporcionado pelo afastamento no tempo e pela idealização do homem, e tentava, ainda confusamente, entrar em contato mais direto com a realidade contemporânea.”

Nada mais natural, portanto, que os autos do padre José de Anchieta, as primeiras manifestações ditas literárias da Colônia, retornassem às experiências do teatro medieval. Com explícita função pedagógica. Ora, por maiores que sejam os méritos da pedagogia jesuítica, ninguém pode negar-lhe o aspecto mentalmente conservador e reacionário com relação à orientação reformista da época. (ARÊAS, 1990, p. 77)

Haja vista que o teatro grego originou-se da dança, precisamente em rituais em homenagem ao deus Dionísio, é possível que os povos indígenas tenham provado a mesma experiência tribal antes da chegada dos europeus. Obviamente, seus rituais eram voltados para as suas divindades, o que nos autoriza afirmar, *grosso modo*, que as manifestações artísticas do chamado continente americano não eram uma novidade quando da intervenção abrupta europeia. Mas será que os rituais indígenas teriam evoluído para manifestações teatrais não fosse à invasão europeia? Não nos cabe aqui, fazer exercícios de adivinhação e mesmo considerando essa reflexão intrigante, não ousaremos respondê-la.

Durante o período Imperial Brasileiro, o país já independente, pelo menos em termos protocolares, ganha em sua capital – o Rio de Janeiro – toda a pompa típica das cortes europeias. No que se refere ao teatro:

A partir de 1822 há um florescimento súbito do teatro nacional, com o surgimento de três figuras que abarcam todas as formas da atividade teatral: um grande ator (João Caetano) e dois autores que vão fundar a tragédia e a comédia brasileiras, respectivamente Gonçalves de Magalhães e Martins Pena. (ARÊAS, 1990, p. 81)

Neste trabalho, destacaremos a contribuição de Martins Pena (1815-1848), que criou a *comédia de costumes*. De acordo com Arêas (1990, p. 84), “[...] não há dúvida de que Martins Pena fundou em nosso teatro talvez a única característica possuidora de alguma vitalidade – a tradição cômica popular”. Assim sendo:

Partindo do princípio de que Martins Pena empenhou-se de modo significativo na criação de um teatro de feição nacional, suas comédias exercem um importante papel na época do Romantismo: trata-se de apresentar ao público peças com qualidade suficiente para mostrar que a nossa dramaturgia, ainda que sem tradição, podia já oferecer o lazer procurado pela Corte em busca da modernização dos seus hábitos de vida social. Assim, as peças do dramaturgo pretendem antes divertir do que criticar. (ROSSETTI, 2011, p. 56)

Em termos de dramaturgia, a tendência da época era convergir para o Romantismo, pois na mentalidade recém-emancipada do país, havia a necessidade

de fortalecer uma identidade nacional brasileira em detrimento da influência portuguesa exercida há décadas durante o colonialismo. Afinal de contas, tratava-se de um país recém-independente. Muito contribuiu para esse cenário, ainda nos tempos coloniais, a transferência da capital federal para o Rio de Janeiro:

Do ponto de vista da cultura, a presença do governo português foi um marco histórico transformador, a partir do Rio de Janeiro, que se tornou definitivamente centro do país e foco da irradiação intelectual e artística. Depois de 1808, foram permitidas as tipografias e imprimiram-se os primeiros livros, criou-se uma importante biblioteca pública, foi possível importar obras estrangeiras, abriram-se cursos e foram fundadas algumas escolas superiores. (CANDIDO, 2004, p. 10-11)

Ou seja, a capital brasileira da época colonial já “preparava o terreno” para o seu desenvolvimento cultural, fato que foi catalisado com a independência. Importante atentar para o fato de que o Brasil, nesse momento histórico, era essencialmente agrário, ou seja, a maioria da população concentrava-se no meio rural e, assim sendo, estava à margem dos bens culturais oriundos dos meios urbanos.

Salvo as festas religiosas no século XVII, típicas até hoje em algumas cidades interioranas, não é difícil perceber que o romantismo brasileiro foi um movimento elitista. Em linhas gerais, o teatro brasileiro não foi um projeto para “abraçar” a massa e ainda, em nosso entendimento, apesar dos avanços, continua fechado em si mesmo, ou seja, não desfruta de um apelo popular maior. De qualquer forma, essa não é uma discussão inerente a este trabalho e trata-se apenas de uma constatação. Ainda sobre Martins Pena, diz Rossetti (2011, p. 69):

É possível constatar ainda que a dinâmica que as comédias de Martins Pena assumem na criação do espetáculo resulta do modo como os textos dramáticos do comediógrafo incorporam na sua estrutura e nos modos de representação o ritmo de uma sociedade em ebulição, marcada pela necessidade de transformações e um desejo premente de se modernizar. Conforme o ‘jeitinho brasileiro’, as personagens encenam comicamente procedimentos fartamente utilizados no contexto social: favorecimentos, clientelismo, apadrinhamentos, abusos de autoridade e toda a sorte de desvios que visam à ascensão social no novo contexto dos valores burgueses.

Assim como Martins Pena, França Júnior (em outro período, século XIX) destacou-se no gênero comédia. É possível atestar que a sua dramaturgia absorvia suas opiniões políticas e valores inerentes a sua visão sobre a sociedade brasileira. O empenho de muitos autores da comédia cumpria-se em expor ao ridículo,

elementos que não lhe apeteçiam. Desse modo, estabelecia-se uma relação moralista, de modo a discernir o que era certo ou errado a partir de uma ótica subjetiva, isto é, por meio de uma visão unilateral.

França encontrara, portanto, ecos elogiosos entre seus admiradores, e inversamente, a ira de seus desafetos (nada de diferente com autores dos tempos de hoje). Ou seja, no gênero cômico que se presta à denúncia, há sempre um alvo; aqueles que acharão graça e farão coro e os ofendidos. A denúncia anedótica é capaz de suavizar apenas aparentemente uma crítica, e França Junior apropriou-se deste expediente com muita competência.

Se falássemos de representatividade, estaríamos nos referindo a um homem da elite urbana, e assim sendo, as críticas repercutidas por meio de sua dramaturgia não exprimem uma verdade histórica única, mas um ponto de vista parcial, obviamente, legítimo, mas não uma verdade absoluta. Não é das tarefas mais árduas, intuir que nessa época, a maioria da população brasileira, além de se concentrar no meio rural, era analfabeta e sem acesso aos bens culturais. Em suma, a maioria dos brasileiros vivia à margem dessa produção cultural.

Ao se referir ao século XIX, a estudiosa Vilma Arêas (1990, p. 85) salienta que “[...] poucos foram os escritores considerados pela crítica como sendo principalmente autores teatrais, com exceção daqueles dedicados à comédia”. Dentre eles, aponta França Junior e dentre as possíveis respostas para essa carência de autores de teatro, afirma que:

A primeira resposta que ocorre a qualquer um fundamenta-se na diferença entre o contexto europeu e o brasileiro. Diante do ‘acabamento’ e complexidade do primeiro, principalmente o francês, que muito nos serviu de modelo, avulta o aspecto rudimentar do segundo, sua limitação imposta pela relação de dependência. (ARÊAS, 1990, p. 85, grifo da autora)

Estaríamos, historicamente, fadados a um teatro de menor relevância? Teríamos talento apenas para fazer rir? Naqueles tempos, quando ainda a dramaturgia era um germe, de fato, as respostas não eram animadoras. Em muitos aspectos, há que concordarmos: foi difícil ao nosso desenvolvimento cultural a relação de subserviência com a produção artística europeia. Mas o que esperar de um país, em pleno século XIX, cuja mentalidade recém-emancipada ainda era colonial? Os “grilhões que nos forjavam” só mudaram de mãos. Em termos sociais, as desigualdades sempre foram profundas tanto em tempos coloniais como durante o Império e, posteriormente, na República.

Outro aspecto a ser salientado foi a forçada polarização dos gêneros. Nas sociedades ocidentais auspiciadas pelo teatro, sempre foi dada maior relevância

à tragédia em detrimento da comédia, como se o gênero cômico não estivesse no mesmo patamar de sofisticação da tragédia. No caso do teatro brasileiro, como primeira alternativa da dramaturgia brasileira,

[...] ajusta-se melhor às nossas perspectivas, pois a organização sócio-política do país independente cria boas oportunidades de crítica e estimula a reflexão sobre as contradições que marcam nossas condutas éticas. E a comédia que, ao inverso da tragédia clássica, alimenta-se não da matéria mítico-religiosa, torna-se o gênero mais adequado para o flagrante dos nossos problemas contemporâneos, mais reais e prosaicos que a matéria nobre das produções clássicas. (ROSSETTI, 2011, p. 53)

Da época de França Junior, saltamos alguns anos, para analisarmos a concepção de teatro advinda da Semana da Arte Moderna de 1922, a partir do movimento denominado de Modernismo.

TEATRO E MODERNISMO



Imagem 10: Cena do *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade

Fonte: Disponível em: <http://www.infoescola.com/wp-content/uploads/2010/03/O-Rei-da-Vela.jpg>

Acesso em: 31/08/2014

O Modernismo, no Brasil, teve como grande marco a Semana da Arte Moderna, de 1922, que colocava em pauta o desenvolvimento de uma cultura genuinamente brasileira, ou seja, esse movimento tinha um forte apelo nacionalista. Mas, diferentemente do que assinalamos a pouco, na época em que o Brasil era um país recém-independente e em que também havia essa preocupação com a identidade nacional.

Cabe ressaltar que o movimento modernista não ocorreu exclusivamente no Brasil, e nas artes, se estendeu para a música, para as artes plásticas e para a literatura. A Europa, em século anterior ao ocorrido no Brasil, foi o berço dessas

manifestações, relacionadas diretamente com a nova atmosfera daquele período, decorrente, sobretudo, do crescimento do industrialismo e por extensão, do cientificismo e da ascensão da burguesia industrial como classe dominante.

Em capítulo anterior, trouxemos à tona o conceito de modernidade, e, portanto, não se faz necessário repeti-lo. Porém, cabe ressaltar que o modernismo, neste caso que estamos analisando, foi empregado com o intuito de dicotomizar aquilo que se colocava como hegemônico no Brasil nos primeiros anos do século XX. Na concepção modernista, era necessário romper com tudo o que era velho ou antigo. Logo, com tudo o que representasse essas características na esfera cultural. Mas o que era considerado “velho” pelos artistas modernistas brasileiros das primeiras décadas do século XX?

Em nosso esforço de olhar para trás, ou seja, de consultar a história, podemos notar que o estrangeirismo incomodava aos líderes do modernismo brasileiro, ou seja, a apropriação de elementos culturais externos como fundantes e consolidadores de uma cultura brasileira. Mas onde estaria, então, na visão deles, os traços genuinamente brasileiros?

A importação e a repercussão de uma cultura alheia a nossa brasilidade, por assim dizer, representava o velho. O novo, na acepção da palavra, estaria em evidenciar elementos brasileiros autênticos, de modo a cortar os laços com o eurocentrismo que assolava a produção cultural do país.

No que se refere ao teatro, há quem discorde que de fato, o movimento modernista tenha representado uma inovação, consoante nos adverte Magaldi (1997, p. 2017):

A maioria da crítica e dos intelectuais concorda em datar do aparecimento do grupo Os Comediantes, no Rio de Janeiro, o início do bom teatro contemporâneo, no Brasil. Ainda hoje discute-se a primazia de datas e outros animadores reivindicam para si o título de responsáveis pela renovação do nosso palco. Está fora de dúvida: pelo alcance, pela repercussão, pela continuidade e pela influência no meio Os Comediantes fazem jus a esse privilégio histórico.

O grupo que Magaldi usa como referência – Os Comediantes – é da década de 1940, ou seja, praticamente duas décadas após a Semana de Arte Moderna. Parece pouco, em termos cronológicos, mas não é só o fato de “ter vindo depois”, mas também, a grande reviravolta pela qual o mundo passaria nesse momento, principalmente por causa da segunda grande guerra mundial. Portanto, entendemos que há um tempo significativo separando “Os Comediantes” da Semana de Arte Moderna.

Concordando ou não com Sábado Magaldi, é inegável que existia uma pré-disposição para valorizar elementos nacionais em detrimento do hegemônico eurocentrismo impregnado na cultura de nosso país naqueles tempos.

É propício destacarmos um dos responsáveis em arquitetar o movimento, o escritor Oswald de Andrade, sendo ele o principal representante do teatro, autor de *O rei da vela*. Sua meta: resgatar a cultura brasileira antes da chegada dos portugueses ao Brasil, ou seja, lançar luz à cultura indígena. Seu pressuposto simbólico era o de devorar a cultura estrangeira, daí o emprego do termo *antropofagia* – polêmico conceito consagrado, em 1928, com a publicação do seu *Manifesto Antropofágico*.

Mesmo imbuídos por essa mentalidade, seria muito difícil se desvencilhar da contribuição europeia no desenvolvimento da cultura brasileira, que, convém ressaltar, é marcada intensamente por diversos ramos, dentre eles, étnicos. Os quais também fazem parte e de forma legítima, os europeus.

Possivelmente, o que mais incomodava os modernistas eram questões hegemônicas que não permitiam, nas artes, manifestações de outros povos que contribuíram relevantemente para a formação da cultura brasileira. Nesse sentido, a Antropofagia surgia para respaldar a brasilidade por meio da construção de uma identidade cultural própria.

Ressaltamos também que, na esfera do simbólico, os índios, que de fato praticavam o antropofagismo, ao realizarem seus rituais, se interessavam por absorver as virtudes do seu inimigo. Ou seja, comiam a carne humana não para destruir o oponente de forma avassaladora, mas para absorver as suas virtudes. No antropofagismo, o estômago inimigo era a sepultura em que bravos guerreiros não se importavam em se instalar. Projetando esse costume para o movimento modernista, podemos compreender melhor, metaforicamente, a intenção de Oswald.

Em relação ao teatro, Oswald de Andrade em sua emblemática peça *O Rei da Vela*, traz vários elementos instigadores de um “novo olhar e direcionamentos” à sociedade brasileira. Conforme Barbosa (2003, p. 1), o autor:

[...] retrata a sociedade em que vive, os intelectuais que se vendem ao poder, as alianças entre o imperialismo e a burguesia nacional, a hipocrisia da família reacionária brasileira, as relações da igreja com o poder, etc. Mostrando de forma cômica, satírica, e farsesca a tradição rural do país, que em meio a uma nascente industrialização e modernização da sociedade, continua arcaico e retrógrado. A peça investe contra uma burguesia que defende o pilar Tradição, Família e Propriedade, responsável por sustentar a estrutura desta Sociedade hipócrita, mantendo seus mecanismos de poder funcionando como uma engrenagem.

Ou seja, tal como em outras épocas, o dramaturgo recebe uma forte carga de influências do tempo e da sociedade nos quais estava inserido. Poderemos observar isso no próximo item, espaço em que nos dedicaremos, mesmo que de forma abreviada, a fazer considerações a respeito de alguns autores por nós referenciados como ícones da dramaturgia brasileira.

ÍCONES DA DRAMATURGIA BRASILEIRA



Imagem 12: Nelson Rodrigues Imagem13: Ariano Suassuna Imagem 14: Gianfrancesco Guarnieri

Fonte: Imagem 12 - Disponível em:<http://globoesporte.globo.com/platb/marvio-dos-anjos/category/nelson-rodrigues/>

Imagem 13 - Disponível em: <http://revistaescola.abril.com.br/lingua-portuguesa/pratica-pedagogica/ariano-suassuna-todo-professor-deve-ter-pouco-ator-610096.shtml>

Imagem 14 – Disponível em:<http://www.teledossie.com.br/wp-content/uploads/2012/12/guarnieri2.jpg>

Acessos em 31/08/2014

Dentre tantos ícones relevantes na história da dramaturgia brasileira, iremos examinar três autores os quais consideramos significativos para este trabalho. Detalhe: nosso recorte temporal será o século XX, no entanto, isso não significa afirmar que abordaremos autores de estilos semelhantes só porque viveram numa mesma época. Obviamente, esses autores não estavam alienados em relação ao mundo e ao seu país. Assim, cumpre informar ao leitor, que o meio imediato desses autores, ou seja, onde eles viveram e conviveram em sociedade, teve forte influência em suas obras. Tendo em vista esse referencial, estaremos diante de distintas genialidades.

Pois bem, não foi tarefa fácil escolher apenas três desses homens, que tanto contribuíram (cada qual a sua maneira) para a produção da nossa literatura dramática, mas nos arriscamos! Nossa subjetividade, aliada a critérios acadêmicos, nos autoriza afirmar, modéstia à parte, que escolhemos bem, pois temos muito a descobrir e aprender sobre as vidas e a obras de Nelson Rodrigues, Gianfrancesco Guarnieri e Ariano Suassuna.

NELSON RODRIGUES

Em sua obra, há uma profusão de personagens e de valores obscuros, resumidos em uma palavra - obsessão. Nelson Rodrigues (1912 – 1980) não economizou tinta para retratar traições, a corrupção, a falta de pudor, os crimes passionais, a prostituição, as relações incestuosas entre outras. No palco, a transposição de sentimentos reprimidos, alguns tão absurdos, que poderiam estar distantes da realidade, conforme ele mesmo atesta:

[...] o desejo é triste, a volúpia é trágica e o crime é o próprio inferno. O espectador vai para casa apavorado com todos os seus pecados passados, presentes e futuros. [...] Minhas peças são obras morais. Deviam ser adotadas na escola primária e nos seminários. (RODRIGUES, 1997, p. 109)

Ao conceber fundo moral às suas peças, estaria Nelson afirmando a existência de cunho pedagógico em sua literatura? Estaria ele, por meio da miséria humana, imbuído em mostrar ao público o que era certo e o que era errado? Ou seria apenas mais uma de suas acintosas provocações?

Problematizações à parte, na literatura dramática que produziu, Nelson ousa ingressar no perigoso labirinto da intimidade humana, certamente, por meio de seus personagens motivados pelo desejo de realização. Mas a que preço eles realizariam os seus desejos? Transgredindo a lei dos homens ou a lei de Deus?

Na dramaturgia rodriguiana, é recorrente nos personagens, a busca, a qualquer preço, da satisfação pessoal, desnudadas de qualquer requinte humanitário. De acordo com Prado (2004, p. 53), “Ninguém sabia bem como julgá-lo – gênio ou talento superficial e sensacionalista, poeta maldito ou simples manipulador, embora hábil, de enredos melodramáticos?”.

Ou seja, a polêmica era inerente à obra de Nelson Rodrigues. Em suas personagens, podemos observar um caráter dicotômico. Conforme Facina (2004, p.15, grifos do autor):

[...] para Nelson Rodrigues, todos os homens têm em si duas metades, uma “face linda” e outra “face hedionda”, centauros parcialmente Deus e parcialmente Satã. As imagens que apareciam frequentemente nos textos de Nelson representando essas duas metades dos seres humanos eram os santos e os canalhas. (FACINA, 2004, p.15)

Fica mais evidente, portanto, o esforço rodriguiano de trazer à luz, hipócritas e suas malignas artimanhas, característica peculiar aos seres humanos desprovidos do senso de humanidade. Porém, esse caráter maligno das personagens era “pago”

com punições, pois, no enredo das suas peças, os criminosos ou os pecadores, via de regra, tinham como destino o cumprimento de alguma forma de castigo. Na concepção do dramaturgo, “[...] a ficção, para ser purificadora precisa ser atroz. O personagem é vil para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós”. (RODRIGUES, 1997, p. 161).

Nesta passagem, é possível inferir a crença que, de fato, (conforme já problematizado), Nelson Rodrigues projetava em suas peças um caráter educativo no sentido de que, o que era flagrante e degradante em suas peças, deveria servir ao público como exemplo a não ser seguido que, por consequência, deveria pairar apenas na esfera dramatúrgica.

Por isso, interessava ao dramaturgo o cotidiano, precisamente, as reminiscências que vinham à tona no presente. Seu olhar se voltava aos centros urbanos, característica que remetia ao meio imediato em que viveu e foi educado quando criança – o subúrbio carioca²⁰. Nelson Rodrigues foi, portanto, uma espécie de interlocutor de suas lembranças pueris, dos tempos em que as ruas do bairro eram uma extensão das residências, em que os escândalos e as brigas entre pessoas da mesma família eram conhecidas, ou seja, de histórias que eram compartilhadas entre vizinhos.

Importante ressaltar que essas características presentes em sua obra, haja vista o seu teor violento, não podem servir de escopo para afirmar que essa violência advém pura e simplesmente da sua própria biografia, como por exemplo, da sua infância traumática, a ponto de expurgá-la por meio de suas peças. Mas, foi um ingrediente que contribuiu para o amadurecimento de sua dramaturgia, já que o subúrbio carioca e as querelas familiares eram constantes em suas peças.

Para a sua época, o seu teatro não foi apenas polêmico, mas também inovador, uma vez que trazia uma linguagem coloquial, sem abandonar a estética popular, típica do subúrbio carioca. Sendo assim, Nelson

[...] surpreendeu os críticos da época e renovou a dramaturgia brasileira, traçando um painel da classe média burguesa através de seus inúmeros personagens, atormentados entre a verdade e a mentira, a essência e a aparência, o amor e a culpa. (FLORY, 2005, p. 10)

Mesmo sob o prisma do exagero obsessivo, no embate entre forças opostas e numa realidade distorcida alimentada pelo grotesco, Nelson não se afastou do alicerce que alimentou a sua imaginação – o Rio de Janeiro e seus contrastes –, que não são os mesmos de hoje. Diria aquela canção interpretada pela artista carioca Fernanda Abreu: “Rio 40 graus, cidade maravilha, purgatório da beleza e do caos”.

²⁰Nelson Rodrigues era pernambucano e ainda na infância se mudou para o Rio de Janeiro.

Ainda sobre a escrita de Nelson Rodrigues, Fraga (1994, p. 92) comenta que:

São frases curtas, telegráficas, de extrema objetividade, visando à comunicação fácil [...]. Por outro lado é preciso não se deixar enganar. Tal clareza é fruto de extrema elaboração, estilização requintada mesmo, que, com o passar dos anos, vai se transformar num tipo de maneirismo vocabular.

A produção dramatúrgica rodriguiana foi vasta, e dentre as peças teatrais, podemos elencar: *A mulher sem pecado* (1941); *Vestido de noiva* (1943); *Álbum de família* (1946); *Anjo negro* (1947); *Senhora dos afogados* (1947); *Doroteia* (1949); *Valsa nº 6* (1951); *A falecida* (1953); *Perdoa-me por me traíres* (1957); *Viúva, porém honesta* (1957); *Os sete gatinhos* (1958); *Boca de Ouro* (1959); *Beijo no asfalto* (1960); *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962) *Toda nudez será castigada* (1965); *Anti-Nelson Rodrigues* (1973); *A serpente* (1978).

De acordo com Cebulski (2013, p. 104), essa dramaturgia pode ser dividida em: “Peças psicológicas (*Mulher sem pecado*, *Vestido de Noiva*, p. ex), peças míticas (*Álbum de família*, *Anjo Negro*, p. ex.) e tragédias cariocas (*A falecida*, *Beijo no Asfalto*, *Toda nudez será castigada*, p. ex).”

Dentre esse enorme arsenal de peças teatrais, destacaremos uma que se enquadra na categoria “peças míticas” – *Anjo Negro*.

ANJO NEGRO



Imagem 15: *Anjo Negro*, Nelson Rodrigues, 1948. Com Orlando Guy e Nicette Bruno. Funarte: Brasil, Memória das Artes.

Fonte: Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/imagens/imagens-fotos/page/119/>
Acesso em 31/08/2014

O motivo pelo qual pontuamos *Anjo negro* neste trabalho diz respeito ao tratamento dispensado por Nelson Rodrigues, em relação à questão da discriminação racial. O personagem principal é o negro Ismael, que, na peça, é rico, tem “estudo” (é médico) e bem sucedido, e o preconceito quanto à cor, vem dele mesmo, pois odiava ser negro. Essa é, de fato, uma forma diferenciada de abordar a temática do racismo.

Devemos considerar ainda, o fato de estarmos nos referindo a uma peça escrita em 1947, período pós-segunda guerra mundial, época em que o Brasil passava por mudanças tanto políticas quanto sociais e em que modelos autoritários, pelo menos no Ocidente, estavam em xeque em virtude do combate bélico da Segunda Grande Guerra (1939-1945). Em termos sociais, em nosso país, respirávamos ares de liberdade democrática, que não duraram muito, se tivermos em mente o golpe militar apenas algumas décadas depois (1964).

Do ponto de vista das lutas contra a discriminação racial, o Brasil desse momento histórico se aproxima muito menos do panorama que temos hoje. Obviamente, concluímos, e com pesar, que há ainda muito racismo em nosso país. Felizmente, como contrapartida, notamos o empenho e a militância afrodescendente combatendo a discriminação racial, mas imagine naquela época, precisamente na década de 1940.

O ódio de Ismael se estende ao mundo, aos brancos e a sua mãe, que também era negra. Na medida em que os atos se desenvolvem, descobrimos a origem do seu rancor pelo mundo e pela figura materna e que o tornam violento, fazendo com que ele se isole da sociedade.

Casado com Virginia, mulher de tez branca, vítima da violência do marido, que também possui o seu lado agressor, uma vez que matava os próprios filhos (que nasciam negros). O infanticídio pode ser considerado um elemento intertextual aplicado por Nelson, pois essa era também uma característica da personagem *Medeia*, da peça trágica de Eurípedes (Grécia Antiga). Nesses assassinatos está presente o contraditório, pois Virgínia vingava-se do marido extirpando-lhe a possibilidade de ser pai, ao mesmo tempo em que salvava as crianças, seus filhos, na sua ótica distorcida, da sociedade racista.

O mundo fechado desse casal afetado pelo amor doentio se mostra como um verdadeiro inferno erguido por ambos, de modo a se isolarem do mundo real que os circunda. Ou melhor, como é característica da fase mítica de Nelson, Ismael e Virginia vivem num universo paralelo, afastados da realidade imediata e doentio porque, além do já exposto, é possível inferir a essa relação perversa, o desejo de aniquilamento que cada um nutria pelo outro. Ou seja, Nelson nos coloca diante de um embate inconsciente de suas personagens entre vida ou morte. Mesmo se

afastando de um discurso engajado, no transcorrer da peça é demonstrada, por meio das personagens, a dinâmica da sociedade em relação à discriminação racial.

Ainda no que concerne à categorização “mítica” da peça, podemos constatar que Ismael assemelha-se aos heróis da tragédia grega, pois no final, depara-se com o infortúnio. Outro aspecto que aproxima a peça da clássica tragédia grega é a utilização do coro, nesse caso, formado por um grupo de senhoras negras.

GIANFRANCESCO GUARNIERI

É legada a Gianfrancesco Guarnieri (1934 – 2006), italiano de nascença, uma importante contribuição: a elaboração de uma literatura dramática de apelo nacional, que liderava, naquela época, uma nova geração de autores teatrais.

Isso se justifica porque, na década de 1950, o Brasil ainda estava buscando construir uma identidade própria. Essa construção também passaria pelas artes, mas não nos moldes da Semana de Arte Moderna, de 1922. Nos tempos do Modernismo, a economia do Brasil, por exemplo, resumia-se à exportação de café. Na década de 1950, o panorama era outro, pois a maioria dos brasileiros vivia no meio rural. Tanto que a população urbana brasileira superou em número a população rural apenas na década de 1970, época do suspeito “milagre brasileiro”, em que o governo da ditadura militar acelerou o processo de industrialização do país, provocando um elevado êxodo rural.

Ainda sobre a década de 1950, a configuração geopolítica do mundo encontrava-se polarizada. Eram os tempos da Guerra Fria, do embate ideológico entre Estados Unidos e a União Soviética, logo, do capitalismo em oposição ao socialismo, respectivamente.

O Brasil – governado por Juscelino Kubitschek – não estava à margem desse conflito. A urbanização acelerava, sobretudo, no Rio de Janeiro e em São Paulo, permitindo o crescimento da classe média. Consequentemente, a classe de trabalhadores, assim como em períodos anteriores e agora com maior intensidade, é empurrada para a periferia. Em linhas gerais, esse é o contexto sócio-histórico que afetará a dramaturgia engajada de Gianfrancesco Guarnieri, no Teatro de Arena, forma nova que surge no país, voltada para as questões das desigualdades sociais constantes na época. Em termos ideológicos, a perspectiva da dramaturgia que se desenvolveu era de orientação esquerdista. De acordo com Furtado (1982, p. 1), “[...] no combate à alienação e à reificação do ser humano, Guarnieri moldou sua técnica de denúncia, fazendo uso dos recursos de Brecht, mestre e exemplo de artista voltado para o homem como ser social e histórico.”

Certamente, nessa atmosfera teatral, houve a reunião de elementos ideológicos, que propiciaram um ambiente fértil para as manifestações políticas

que tinham o palco como palanque, e onde as discrepâncias sociais eram evidenciadas, ou seja, o pobre e suas condições de vida, são colocados em cena de maneira inédita.

Inserido neste contexto, em 1958 Guarnieri debuta como autor em *Eles não usam Black-Tie*, peça cujos caracteres urbanos e populares são evidentemente constatados, o que será abordado em nosso trabalho.

ELES NÃO USAM BLACK-TIE



Imagem 16: Cena de *Eles não usam black-tie*, com Fernanda Montenegro e Gianfrancesco Guarnieri

Fonte: Disponível em: http://www.sescsp.org.br/programacao/7689_ELES+NAO+USAM+BLACKTIE
Acesso em 31/08/2014

Há, nessa peça, uma forte característica de denúncia social. Essa fase da escrita de Guarnieri é denominada de *Realismo Crítico*. De acordo com Furtado (1982, p.23):

Eles Não Usam Black-Tie, sobretudo, marcou época, transformando o Arena em 'baluarte do movimento nacionalista', pois representou o achado para os que procuravam mudar a performance do teatro brasileiro. E em vez de fechar com coerência o então moribundo Teatro Arena, ela lhe trouxe vitalidade e o restabeleceu, dado que em São Paulo permaneceu 12 meses em cartaz. (FURTADO, 1982, p. 23)

A peça narra a história do operário Sebastião (Tião), que contradizendo seus colegas, dentre eles o seu pai, não entra em greve. Com essa movimentação operária, a peça se torna um convite para discutir a realidade do proletário, pois coloca em evidência as mazelas proporcionadas pelo processo de industrialização. Em linhas gerais (no aspecto social), a exploração do patrão e as precárias condições de vida dos trabalhadores são evidenciadas por Guarnieri.

Nos dias de hoje, tal embate parece óbvio. Entretanto, artisticamente, naquele período, foi uma novidade, se levarmos em consideração que Guarnieri evidenciou o ponto de vista dos oprimidos.

A militância política de Guarnieri era notória. Partidário do PCB, sua inclinação para o marxismo, na perspectiva da arte, foi concebida como contraponto ao capitalismo vigente no país, aproximando a dramaturgia dos problemas que o assolavam. A crítica marxista é o enfoque do realismo crítico, determinado por um reflexo estético atribuído pela realidade objetiva. Isso é apresentado, na peça, a partir da luta de classes, evidenciada pela greve. Segundo Martins (1980, p. 5), para Guarnieri a função do escritor no Brasil era a de:

[...] expressar o seu mundo, como qualquer outro artista. É procurar entender-se dentro do mundo e transmitir isso dentro da sua própria linguagem. O artista é sempre um filtro da experiência. No caso do teatro, então, sua função passa a ser a de fazer reviver uma experiência.

Ao expressar o seu mundo, em *Black-Tie*, Guarnieri coloca em evidência os contrastes entre morro (favela), nicho da classe de proletários e a cidade, ambiente da burguesia industrial.

Mesmo com o engajamento e o forte teor de denúncia contra o sistema capitalista industrial, *Eles Não Usam Black-Tie* não é relegada ao panfletarismo, ou seja, à mera propaganda política de esquerda. O seu aspecto artístico é notório, sobretudo se tivermos em mente o sucesso que obteve.

ARIANO SUASSUNA

É no sertão nordestino que repousa o universo dramaturgicamente de Ariano Suassuna (1927-2014), realidade com um forte toque de cultura popular e imaginário fantástico. Nas obras desse paraibano, adotado por Pernambuco, a tragédia e a comédia se encontram, se completam e se confundem. A religiosidade e as credências cristãs são aspectos muito explorados por Ariano, e remetem às obras medievais. A tradição oral, bem como a típica literatura de cordel (significativa para a cultura nordestina) aparece em seu trabalho, e seu esforço como escritor e cidadão brasileiro convergiram nessa direção, uma vez que ele vislumbrava, na cultura popular, uma autêntica erudição brasileira.

Uma vez ambientado no nordeste, também são traços firmes de sua escrita a relação do homem com a terra; as relações de poder e a descentralização política personalizada na figura dos coronéis; os sujeitos à margem da lei, os cangaceiros; além do messianismo, característica relacionada à religiosidade.

A força do povo nordestino é referenciada na pele de suas personagens: uma gente sofrida, que ri da desgraça e que faz da sobrevivência uma luta diária e que, muitas vezes, como não poderia ser diferente no perfil cômico, lança mão de requintadas tramóias.

Essa comicidade presente nos enredos de Ariano é inerente à *comédia de intriga*. Assim, incluem-se nessa modalidade dramaturgica, situações inusitadas, engendradas de maneira perspicaz por uma personagem. É caracterizada pela inversão de valores e pelas repetições, bem como pela interferência das séries de diálogo: quando duas personagens acreditam estar falando sobre um mesmo assunto, mas, na verdade, estão abordando temas distintos, o que gera, obviamente, uma deliciosa confusão e constantes encontros e desencontros. Esse recurso, sem dúvida, foi desenvolvido brilhantemente por Ariano.

No entanto, enganam-se aqueles que acreditam que a obra desse nordestino não se volta para a crítica. Ao contrário! Suassuna trazia em seu conteúdo dramaturgico um forte apelo social, sobretudo, na crítica à hipocrisia instalada nas relações de poder, que não eram exclusivas da sociedade nordestina, mas que alcançam o Brasil inteiro.

Nesse sentido, a genialidade do autor foi ampla e identificada, portanto, em todo o território nacional, mesmo que sua obra tivesse como pano de fundo a sua regionalidade. Em outras palavras, a sua ironia tinha um amplo alcance, e para Duarte (2006, p. 20) perfaz “[...] uma estrutura comunicativa que se relaciona com sagacidade; é mais intelectual e mais próxima da mente que dos sentidos, é mais reflexiva e consciente que lírica ou envolvida”.

Portanto, a forte presença popular no universo de Ariano e o investimento numa arte satírica que dela deriva, deram o tom de sofisticação que poucos autores tão apegados a esses aspectos conseguiram. Tratava-se sim, de um homem erudito e fiel às suas raízes. Por meio das artes, ele fez grande parte dos brasileiros rirem e se reconhecerem. Ainda sobre o aspecto irônico, presente na obra de Suassuna, Duarte (2006, p. 45) argumenta que “[...] a obra irônica é a síntese de noções antitéticas: ação e não contemplação passiva, aliança entre objetividade e subjetividade, mistura do sério e da brincadeira, o sonho e a realidade, o sublime e o patético, o real e o aparente.”

Todas essas características podem ser observadas e regadas a muitas gargalhadas, na peça que destacamos neste trabalho – *O auto da compadecida*.

O AUTO DA COMPADECIDA

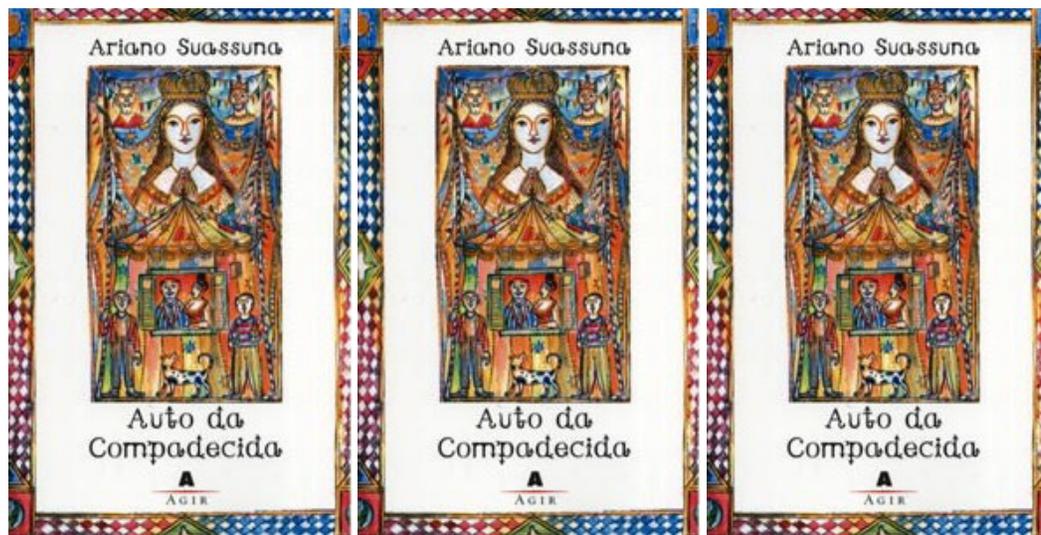


Imagem 17: Capa da edição de 1955 do Auto da Compadecida
Fonte: Disponível em: <http://1001livrosbrasileirosparalerantesdemorrer.wordpress.com/2013/10/13/07-auto-da-compadecida/>
Acesso em 31/08/2014

Escolhemos essa obra para uma breve análise por entendermos ser ela a mais popular de Ariano, nem tanto pelo teatro, mas por ter sido transformada em filme e em série de televisão. Na década de 1980, essa peça também foi adaptada para o cinema, pelo grupo de comediantes *Os trapalhões*, capitaneados por Renato Aragão. Ressaltamos que a versão famosa, dirigida por Guel Arraes, adaptou ao enredo de *O auto da Compadecida*, passagens de outras peças, a saber – *O santo e porca* e *A pena era a lei*.

O auto da compadecida coloca em cena dois personagens impagáveis – João Grilo e Chicó, “amarelos” miseráveis que, com muitas peripécias, lutam pela sobrevivência. Enquanto o primeiro arquiteta inusitadas circunstâncias, o segundo, um contador de histórias suspeitas, executa boa parte das artimanhas. Ou seja, são personagens que se completam, pois um representa a mente que pensa e o outro, a força para realizar.

Além dessa dupla (mais do que dinâmica), na peça, há um cartel de personagens, que trazem à cena, diversas camadas sociais nordestinas – o coronel (representando a aristocracia regional); os clérigos (a marcante presença da Igreja Católica); o dono da padaria e sua esposa (os patrões exploradores); e o cangaceiro e seu comparsa (banditismo típico do sertão nordestino de séculos anteriores).

Podemos inferir, haja vista tais personagens, a existência de pares, em *O auto da compadecida*, característica do gênero cômico. O exemplo mais claro é a cumplicidade entre João Grilo e Chicó, que enganam constantemente as pessoas

a sua volta. Entretanto, esses pares se completam, isto é, a característica de um, complementa a do outro.

A peça inicia com a participação de um Palhaço, personagem que causava fascínio em Ariano, desde os tempos de sua infância, conforme ele mesmo revela em sua *Aula Espetáculo* (2013). A seguir, a transcrevemos²¹ suas palavras sobre o assunto:

Eu quando era menino tinha dois encantamentos: um era a leitura [...] o outro encantamento era o circo [...]; Olhem! Vocês não imaginam! Bastava dizer, “o circo chegou”, o mundo já ficava melhor. E no circo eu tinha uma admiração enorme pelo mágico e pelo palhaço. Vocês já viram que coisa boa é um mágico? E coisa boa é um palhaço?

Mais especificamente, Ariano demonstra a sua admiração pelo palhaço, bem marcada na sua fala:

[...] olha o palhaço! O palhaço Gregório foi o primeiro palhaço que eu vi na minha vida. Era o circo que chegava lá em Itaperoá, minha terra, no sertão da Paraíba [...]. Eu devo tanto a Gregório que, olhe, eu vou perguntar aqui, não é por vaidade, não! É só porque eu quero saber quem me entende. Quem foi aqui que leu o *Auto da Compadecida* ou assistiu no teatro? (Agora, na televisão acho que todo mundo viu, né?) Bom, então, quem leu ou assistiu no teatro, sabe que no *Auto da Compadecida* o autor é representado por um palhaço. Eu pedi pra que o autor fosse representado por um palhaço porque eu queria realizar aquela minha vocação.

Vejamos no texto original da peça, precisamente em seu prefácio, as entrelinhas dessa declaração de Suassuna (1986, p. 23-24), numa das falas do Palhaço:

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo que sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades.

O palhaço também cumpre a função de um narrador e por meio dele, coloca-se em prática o meta-teatro, técnica que segundo Arêas (1990, p. 19):

²¹Transcrição feita pelos autores, a partir do vídeo disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=yR-aNEQduZw> . Acesso em 30/08/2014.

[...] transforma a Comédia numa interrogação sobre a natureza da representação dramática, desvendando-lhe uma faceta comumente negada: a de gênero intelectual sofisticado, equilibrando-se, contudo, nas irregularidades do tom da pura conversão.

Portanto, o meta-teatro se desenvolve a partir de um discurso que surge durante o desenrolar da própria peça, falando sobre ela como se não estivesse dela participando. Em linhas gerais, é o teatro falando sobre o próprio teatro, mostrando como ele funciona a partir de uma perspectiva de dentro para fora. Outro exemplo é o discurso do palhaço narrador de *O auto da compadecida*:

Muito bem, com toda essa gente morta, o espetáculo continua e terão a oportunidade de assistir seu julgamento. Espero que todos os presentes aproveitem os ensinamentos desta peça e reformem suas vidas, se bem que eu tinha certeza de que todos que estão aqui são uns verdadeiros santos, praticantes da virtude, do amor a Deus e ao próximo, sem maldade, sem mesquinhez, sem avareza, ótimos patrões, excelentes empregados, sóbrios, castos e pacientes. E basta, se bem que seja pouco. Música. (SUASSUNA, 1986, p. 137)

Num único discurso, além de narrar, o palhaço esclarece ao público o rumo que a peça irá tomar. Grosso modo, é como se estivéssemos assistindo a um filme, no qual um personagem se destaca da tela, aperta a tecla de pausa do controle remoto, e nos prepara para o restante do filme, antes de reiniciar a sua reprodução.

Assim sendo, dentre os diversos aspectos que a peça traz em sua essência, privilegiamos o modo peculiar reservado por Ariano para tratar da discriminação racial – característica presente na obra ambientada no nordeste, mas, conforme já assinalamos, um problema comum em todo o Brasil. Sobre isso, recorreremos a um trecho do texto para exemplificar:

Mas, espere, o senhor é que é Jesus? Manuel responde: Sou. João: Aquele Jesus a quem chamavam de Cristo? A quem chamavam, não, que era Cristo. Sou por quê? Afirma Jesus. E João continua: Por que... Não lhe é faltando com o respeito, mas eu pensava que o senhor era menos queimado. (SUASSUNA, 1986, p. 148)

Sagaz e provocativo, Ariano apresenta um Jesus Cristo negro, talvez por apostar na hipocrisia da sociedade brasileira em relação à discriminação racial. Não seria o espanto da personagem João Grilo, o mesmo de muitos que se acostumaram com a imagem renascentista e suave do redentor sem questionar se de fato, Jesus teria sido mesmo um homem loiro e de olhos azuis?

Retórica à parte, a provocação é mostra suficiente para demonstrar o quanto Ariano era preocupado com a situação dos menos favorecidos, de modo diferente de Guarnieri, mas tão engajado quanto. Perceba como o teatro e seus distintos autores abordam um mesmo tema, cada qual com a sua peculiaridade – Nelson Rodrigues também abordou o racismo, lembra?

Instala-se aí uma grande riqueza dos dramaturgos. Estilos e contextos sociais diferentes; visões e formas de denunciar também, uma vez que o que importa é a arte para embelezar, para “mexer” com nossos sentimentos e marcar posições críticas. Viva esses homens! Viva o teatro! Longa vida à dramaturgia!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por mais que tenhamos chegado ao fim deste livro, a cada jornada acadêmica concluída não podemos perder de vista a provisoriedade das coisas, pois, sempre haverá algo novo a dar início. Fecha-se um ciclo, inicia-se outro.

Essas últimas palavras não servirão para revisar conteúdos ou emitir opiniões sobre as temáticas aqui expostas. Sobre revisar, é bom que se diga: contamos com o seu esforço, afinal de contas, uma leitura não se encerra no primeiro folhear das páginas, e mesmo concluída, recomenda-se que seja lida novamente, pois algo novo sempre vai surgir, pode acreditar. Leitura nunca é demais; pode cansar, mas nunca é demais.

Este livro configura uma breve introdução à *Literatura Dramática no Ocidente*, e traz conceitos importantes para uma melhor compreensão das peças de teatro, além de informes contextualizantes, seja do ponto de vista histórico, social, cultural e artístico, bem como algumas modalidades da literatura dramática brasileira, procurando incitar no leitor a procura pela nossa extensa e rica obra literária dramática.

Pois bem, se não é para seguir o protocolo usual de uma publicação como esta, é porque entendemos que essas últimas palavras devem servir como um tributo, como uma singela homenagem a um homem que muito nos inspira e que, em 23 de julho de 2014, partiu para outra vida, mas não deixou tristeza. Ao contrário!

Sim! Estamos nos referindo a Ariano Suassuna, cuja obra é eterna. Ele se foi e deixou em todos nós um sorriso. Ele que vislumbrava na arte, a sua missão e o seu estar no mundo, finalmente “[...] *cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre.*” (SUASSUNA, 1986, p. 134)

Não concordamos em um único aspecto: Ariano para sempre viverá e não aceitamos outra condição. Ele não precisa voltar a Terra para expiar seus pecados tal qual João Grilo e nem precisamos fazer uma promessa para que ele volte, assim como o fez Chicó ao seu amigo João.

Não precisamos desses artifícios e pronto! E se nos perguntarem o porquê desse nosso sentimento, nossa resposta será uma só: não sabemos, só “sabemos que foi assim”.

Os autores

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Editora Abril, 1973.

BARBOSA, Kátia Eliane. **Texto, cena e recepção de O Rei da Vela (Oswald de Andrade)**: a década de sessenta revisitada sob um olhar antropofágico. João Pessoa: ANPUH, 2003.

BERGSON, Henri. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht**: a estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

CALZAVARA, Rosemari Bendlin. Encenar e ensinar – o texto dramático na escola. *In Revista Científica*. FAP, Curitiba, v.4, n.2 p.149-154, jul./dez. 2009.

Disponível em: http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica4vol2/10_artigo_Rosemari_Calzavara.pdf Acesso em 31/08/2014.

CEBULSKI, Márcia Cristina. **Introdução à história do teatro no ocidente**: dos gregos aos nossos dias. Guarapuava: Editora Unicentro, 2013.

_____. **Um Diálogo entre Vygotsky e o Sistema Teórico da Afetividade Ampliada**: o Teatro na Educação Básica e o Desenvolvimento Socioemocional Humano.

Curitiba, 2014, 460 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná.

_____. **O teatro, como arte, na escola:** possibilidades educativas da tragédia grega Antígone. Curitiba, 2007, 203f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná.

COSTA, Marta Morais da; OLIVEIRA, Silvana. **Concepções, estruturas e fundamentos do texto literário.** Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2010.

COURTNEY, R. **Jogo, teatro & pensamento.** 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DUARTE, Leila Parreira. **Ironia e humor na literatura.** Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

FACINA, Adriana. **Santos e canalhas:** uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FERRACINI, Renato. **Café com Queijo:** corpos em criação. São Paulo: Fapesp, 2006.

FLORY, Alexandre Villibor. **Literatura e teatro:** encontros e desencontros formais e históricos. Maringá: Departamento de Letras Editora, 2010.

FLORY, Suely Fadul Villibor. **Narrativas ficcionais:** da literatura às mídias audiovisuais. São Paulo: Arte & Ciências, 2005.

FRAGA, Eudinyr. Nelson Rodrigues e o expressionismo. *In Travessia - Revista de Literatura Brasileira.* Florianópolis: UFSC, nº 28, p. 89-103, 1º sem 1994.

FURTADO, Marlí Tereza. **Gianfrancesco Guarnieri:** a dimensão política de seu teatro à luz de Eles não usam black tie, O filho do cão, Arena conta Zumbi e Um grito parado no ar. Dissertação de Mestrado em Letras, área de Literatura Brasileira. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós Graduação, 1982.

GASSNER, John. **Mestres do teatro I.** São Paulo: Perspectiva, 1991a.

_____. **Mestres do teatro II.** São Paulo: Perspectiva, 1991b.

KONDER, L. **Os marxistas e a arte:** breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LIRA, Cristina; PAULILLO, Maria Cecília Rua de Almeida. Encontros com a tragédia e a comédia em O Pagador de Promessas e Auto da Compadecida. *In Revista da Pós-Graduação.* Osasco SP: Edifício, volume 3, 2009.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro.** 3ª ed. São Paulo: Global, 1997.

_____. **O texto no teatro.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

- MAIA, João Domingues. **Português**: volume único. São Paulo, Ática, 2005.
- MARTINS, Maria Helena Pires. **Gianfrancesco Guarnieri**: Literatura Comentada. São Paulo: Abril, 1980.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. *In* CANDIDO, Antônio (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- RODRIGUES, Nelson. **Flor de obsessão**: as 1.000 melhores frases de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1965.
- ROSSETTI, Emerson Calil. História e ficção na comédia romântica de Martins Pena. *In* **Revista Eletrônica de Educação e Ciência – REEC**. Volume 01 Número 01, setembro/2011, p. 51-74.
- SUASSUNA, Ariano. **O Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1986.
- _____. *Aula Espetáculo*. TV Senado Especiais, 01/08/2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yR-aNEQduZw>. Acesso em 30/08/2014.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. 3ª ed. Porto Alegre: L & PM Editores S/A, 1987.
- VÁZQUEZ, A. S. **As ideias estéticas de Marx**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- VELTRUSKY, Jirí. **El drama como literatura**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1990.
- VIGOTSKI, Leon S. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

