

## PRÓLOGO

### ASSIM NASCEU A DRAMATURGIA OCIDENTAL

Para iniciar nossas elucubrações no que diz respeito *A Novadora Dramaturgia Barriga-Verde*, objeto de nossa pesquisa, gostaríamos antes, tentar entender um pouco, do que se escreveu por esses continentes do além mares, em que homens e mulheres de todas as partes do nosso planeta, durante os últimos três milênios tinham e ainda têm como objetivo tornar esses escritos, não apenas literatura, e sim, uma manifestação artística teatral que mais tarde se consolidaria no palco e, antes ainda, serem devidamente dissecadas teoricamente por outros homens e mulheres, que tentaram e ainda tentam, definí-las como gênero e traços estilísticos.

Para iniciarmos estes estudos, não podemos deixar de falar do berço de onde supostamente se originou o teatro ocidental. E para isso, nos apropriamos da obra de Albin Leski; ele aborda em seus estudos o teatro grego, sendo que para qualquer estudioso de literatura dramática é fundamental ocupar-se da tragédia grega. Então nos debruçaremos por alguns parágrafos sobre este tema.

Em seu livro *A Tragédia Grega*<sup>1</sup>, Albin, dedicou praticamente todo o seu estudo para o problema do trágico em que ele diz, que é da natureza complexa do trágico o fato de que, quanto maior a proximidade do objeto, (o homem) tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo numa definição.

Para o autor, o objeto aqui citado é o homem, confrontando-se com o seu destino e ambos vão para o divã; quanto mais o estudamos, mais nos sentimos distante dele. Até porque nenhum homem pode ser sujeito de experimentações tais como emoções e sensações. Mais adiante Brecht irá desdizer tudo isso.

---

<sup>1</sup> *A Tragédia Grega*. Albin Leski: Editora Perspectiva, São Paulo, 1990.

E, ainda em seus estudos sobre o trágico, Albin Lesky, nos diz que na tragédia Ática e seu conteúdo artístico na criação literária dos gregos já encontrara os germes da perfeita objetivação da visão trágica:

Toda a problemática do trágico, por mais vastos que sejam os espaços por eles abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia Ática e a ele volta... e, antes de mais nada, defrontamo-nos aqui com a questão de saber se o conteúdo trágico, entendendo-se ainda a palavra em sua acepção mais geral, está tão intimamente vinculado à forma artística da tragédia, que se parece com ela, ou se, na criação literária dos gregos, já se encontram germes em que se prepara a primeira e, ao mesmo tempo, a mais perfeita objetivação da visão trágica do mundo, no drama do século V.<sup>2</sup>

Este germe a que o autor se refere, acreditamos ser a semente mestra que irá iluminar todas as obras vindouras, não só da antiguidade ocidental, passando por todos os séculos e desembarcando em nossa contemporaneidade.

Albin Lesky, mais adiante em seu estudo sobre o trágico, diz que para que possamos nos relacionar com a arte ou com a vida, temos que entender o significado do trágico e sua relação com o próprio mundo:

Outro requisito, com respeito a tudo aquilo a que devemos atribuir, na arte ou na vida, o grau de trágico, é o que designamos por possibilidade de relação com o nosso próprio mundo. O caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos. Somente quando temos a sensação do nostra res agitur, quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico.<sup>3</sup>

É bem verdade que em nossas vidas, estamos sempre na busca incessante da perfeição; mesmo sabendo que jamais a atingiremos; até porque somos passíveis de erros e muitas vezes com desvios de conduta involuntários. Lesky, em seu estudo sobre a tragédia grega, irá falar sobre a falha trágica que foi objeto de discussão nos estudos sobre a Poética de Aristóteles:

---

<sup>2</sup> Ibidem. Página 18.

<sup>3</sup> Ibidem. Página 26.

Aprendemos a compreender as forças históricas que converteram o trágico em exemplo moral em que se levantaram as sentinelas da Culpa e da Expição sem deixar lugar a qualquer outra coisa. Porém continua sendo digno de nota que, nesse desenvolvimento, se tenha ignorado, ou deturpado arbitrariamente, uma inequívoca afirmação de Aristóteles. Numa passagem do capítulo XII da Poética, citada anteriormente, Aristóteles assinala que a plasmação correta e eficaz do trágico surge quando a queda de uma posição de fortuna e prestígio se dá por uma “falha”. No entanto, com todo o cuidado que se possa pretender, preveniu ele contra uma interpretação errônea que tomasse a palavra no sentido de culpa moral, pois na mesma frase diz expressamente que, neste caso, a queda trágica não deve ser causada por uma falha moral.<sup>4</sup>

No entendimento de Lesky, a “falha” de que fala Aristóteles, está na própria natureza humana, como já havíamos falado anteriormente e foi definido como um “germe” que iluminará todas as outras obras literárias teatrais. Vejamos como definiu esta questão o estudioso sobre o trágico:

Aquela possibilidade da “falha”, de que fala Aristóteles nas passagens já citadas, é dada junto com a existência do homem e, assim, parece confirmar-se a suposição anteriormente expressa de que, na Poética, temos um verdadeiro “germe” de uma teoria do trágico. Um “germe”, entretanto, que não foi desenvolvido em nada do que se conservou desse autor.<sup>5</sup>

Para finalizar este tópico sobre o “trágico”, voltamos aos estudos de Albin Lesky em que ele conclui, dizendo:

...quando, no conflito trágico cerrado, somos testemunhas da destruição do protagonista sofredor, será só isto que o autor é capaz de nos mostrar? Será que nenhuma palavra de suas palavras nos leva além da ação terrível, para o mundo em que há ordem e sentido? Ele nos deixa sair com a sensação de aniquilamento, ou espera que, fria concordância passiva, nos conformemos com um mundo que se dirige para a destruição, e nada além da destruição? Ou será que, pelo exemplo trágico, ele nos eleva até a consciência de que tudo

---

<sup>4</sup> Ibidem. Páginas 34/35.

<sup>5</sup> Ibidem. Página 36.

acontece sob o signo de um mundo de normas e valores absolutos, um mundo que permite ao homem conservar o que não pode ser perdido, nem mesmo em meio às trágicas tempestades?<sup>6</sup>

Se o destino é inevitável na vida de um protagonista e para o mesmo não há salvação, cabe a nós, espectadores, apenas testemunhar seus infortúnios diante da tragédia que o abateu e diante desse estado de contemplação só nos cabe testemunhar o terror e a piedade, que na *Poética*<sup>7</sup> de Aristóteles, lê-se que tem por efeito a purificação dessas emoções; ou seja: a *Catarse*. Aristóteles vai nos dizer que a tragédia só é possível diante do surgimento do Mito e esse Mito é a imitação de ações:

...e por “Mito” entendo a composição dos atos; por “caráter”, o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade; e por “pensamento”, tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar sua decisão.<sup>8</sup>

Mais adiante Aristóteles irá dizer que o Mito é o princípio e como que a alma da tragédia; depois do mito é que vêm os caracteres ou seja: a verossimilhança ou a inverossimilhança. Se o mito é a alma da tragédia, a mesma precisa de ações e ele complementa, dizendo que:

...a tragédia é imitação de ação completa, constituindo um “todo” que tem certa grandeza, porque pode haver um “todo” que não tenha grandeza. “Todo” é aquilo que tem princípio, meio e fim. “Princípio” é o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido. “Fim”, ao invés, é o que naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade ou porque assim acontece na maioria dos casos, e que, depois de si, nada tem. “Meio” é o que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Ibidem. Páginas 45/46.

<sup>7</sup> *A Poética*. Aristóteles: Editora ARS-Poética, 1983.

<sup>8</sup> Ibidem. Página 39.

<sup>9</sup> Ibidem. Página 47.

Como vimos aqui, a proposta de Aristóteles de um começo, meio e um fim, mais tarde irá mestrear teoricamente toda a dramática e por séculos será alavancada como uma verdade suprema; em que toda obra teatral deverá ter um começo, meio e fim. O autor irá falar ainda que na tragédia essa ação completa tem suas partes quantitativas:

Temos tratado daquelas partes da Tragédia de que se deve usar, como de seus elementos essenciais. Mas, segundo a extensão e as ações em que podem ser repartidas, as partes da Tragédia são as seguintes: Prólogo, Episódio, Êxodo, Coral – dividido, este, em Párodo e Estásimo. Estas partes são comuns a todas as Tragédias; peculiares a que devem algumas são os “cantos da cena” e os kómmós. Prólogo é uma parte completa da Tragédia, que precede a entrada do coro; Episódio é uma parte completa da Tragédia entre dois corais; êxodo é uma parte completa, à qual não sucede canto do coro; entre os corais, o Párodo é o primeiro, e o Estásimo é um Coral desprovido de Anapestos e Troqueus; Kómmós é o Canto lamentoso, da orquestra e da cena a um tempo.<sup>10</sup>

Se Aristóteles nos falou das partes (começo – meio – fim), ele vai falar mais adiante em seus estudos que dentro destas partes deve haver uma outra classificação que será o Nó e o Desenlace:

Em toda Tragédia há o Nó e o Desenlace. O Nó é constituído por todos os casos que estão fora da ação e muitas vezes por alguns que estão dentro da ação. O resto é o Desenlace. Digo pois que o Nó é toda a parte da Tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna; e o Desenlace, parte que vai do início da mudança até o fim.<sup>11</sup>

Para fechar este assunto sobre *A Poética* de Aristóteles e o entendimento sobre a tragédia, é bom que fique claro que o autor antes de falar sobre as partes quantitativas, classificações, mitos, caracteres (da verossimilhança ao inverossímil), ele irá dizer que para existir uma tragédia será necessário que a mesma seja dividida em seis partes. É portanto necessário que sejam seis as partes da

---

<sup>10</sup> Ibidem. Página 65.

<sup>11</sup> Ibidem. Página 93.

Tragédia que constituam a sua qualidade, designadamente: Mito, Caráter, Elocução, Pensamento, Espetáculo e Melopéia. Depois, Aristóteles irá designar cada parte da tragédia que ficará assim: Mito – É a alma da Tragédia. É a discussão sobre um determinado assunto (o Herói). Caráter – A imitação de caracteres. Ser semelhante, verossímil. Elocução – A forma como irá se escrever uma tragédia (verso/prosa). Pensamento – Falar sobre um determinado assunto. Espetáculo – É a parte mais emocionante da tragédia, pois o mesmo depende de figurinos, luz, cenários, música e o principal: Os Atores. Melopéia – É a parte musical ou qualquer tipo de sons utilizados numa tragédia.

Aristóteles em sua Poética nos deixou como legado um estudo teórico para que pudéssemos melhor entender a dramaturgia trágica e que essa mesma Poética, passaria a ser uma cartilha de entendimento para vindouras obras teatrais que não sejam as Áticas, e que por muitos séculos serviu de apoio a esses estudos, precisamos então, ver como esses estudos auxiliaram outros teóricos de teatro.

Para Marvin Carlson<sup>12</sup>, ele diz que o primado da teoria do teatro se deu com o estudo sobre *A Poética* e, como análise teórica, na literatura dramática, é incontestável. *A Poética* não é apenas a primeira obra significativa e de tradição; ela irá influenciar o desenvolvimento da teoria ao longo dos séculos. E, a teoria do teatro ocidental, em essência, começa com a Poética de Aristóteles.

Existiu nos primórdios do teatro grego uma Tragédia e uma Comédia e que para melhor entendê-las, Aristóteles nos deixou como legado sua Poética para futuras análises. Perguntamos então: a mesma serviu apenas para entendimento da Tragédia e da Comédia? É claro que não! Renata Pallottini, em seu livro *Introdução à Dramaturgia*<sup>13</sup>, nos levará a esclarecimentos e entendimentos para o estudo de outros gêneros de dramaturgia que não sejam a tragédia e a comédia Ática.

A autora diz que, ao longo dos tempos, desde que a arte de fazer peças de teatro existe, *A Poética* de Aristóteles será tema de estudos. Ela nos diz que muitas têm sido as teorias e, em muitos casos, chegou-se a estabelecer leis imutáveis, assim foi com a Lei das Três Unidades, que sendo extraída da Poética,

---

<sup>12</sup> *Teorias do Teatro*. Marvin Carlson: Editora da Unesp, 1997.

<sup>13</sup> *Introdução à Dramaturgia*. Renata Pallottini: Editora Ática, 1988.

alçou ao posto de *contitio sine qua non*, lá pelos idos do classicismo francês. E, Renata, vai dizer que muito cedo se viu que não era bem isso, pois:

...aquela que dizia respeito ao tempo, determinando que a ação se circunscrevesse a um dia, e a de um lugar, não encontrada nos textos de Aristóteles mas, com certa lógica, conseqüência das duas primeiras, a saber, que a ação se desenrolasse toda num mesmo espaço de ficção – e assim foram postas de lado e o que sobrou para nossa discussão, apenas a unidade de ação dramática.<sup>14</sup>

É certo que Aristóteles diz que tragédia é imitação de ação e Renata Pallottini diz que todos os demais elementos da definição clássica, estão sendo esquecidos e o objeto de estudo fica apenas na ação. Então perguntamos: O que é ação? Renata Pallottini, voltando à *Poética*, diz:

Aristóteles não nos dá todas as respostas; talvez as tenha dado no seu tempo, mas não chegaram a nós. Diz nos apenas que a ação deve ser completa, tendo começo, meio e fim.<sup>15</sup>

Discorrendo ainda sobre este assunto, Renata Pallottini conceitua ação como qualquer ato humano. E ela diz que quando estamos fazendo alguma coisa, estamos agindo e conclui dizendo que, portanto ação dramática, provém da execução de uma vontade humana, com intenção e buscando cumprir essa intenção.

E dentro dessa linha de esclarecimento da problemática sobre o trágico, podemos ir até os estudos de Jean-Pierre Sarrazac<sup>16</sup>, que, com muita sabedoria, diz:

Nesta época, em que o trágico se fixa no dia-a-dia, em que as neuroses assumem, por vezes, cores políticas e os negócios de Estado, aspectos burlescos, torna-se evidente que a velha divisão aristotélica, inteiramente tributária do tema tratado, entre o cômico e o trágico e a divisão de gêneros, está ultrapassada. Produtos históricos, os gêneros que a

---

<sup>14</sup> Ibidem. Página 05.

<sup>15</sup> Ibidem. Página 96.

<sup>16</sup> *O Futuro do Drama*. Jean-Pierre Sarrazac. Editora Campo das Letras-Portugal, 2002.

tradição nos transmitiu, refletem, para além deles próprios, a ideologia que contribuiu para a sua formação, perdendo assim toda a pertinência aos olhos das realidades ambivalentes do nosso tempo.

Pelo contrário, há formas que, ainda que ancestrais, têm uma vocação trans-histórica e sustentam um número considerável de peças contemporâneas. Essas formas são obviamente, mais reflexíveis do que os gêneros da antiguidade.<sup>17</sup>

Nesse rápido diálogo que tivemos com Aristóteles, Albin Lesky, Marvin Carlson, Renata Pallottini e Jean-Pierre Sarrazac resumidamente conversamos sobre o problema do trágico, que originará a tragédia grega segundo Lesky. Aristóteles, em sua *Poética*, discute as três unidades e Renata Pallottini irá concluir que, o filósofo grego na realidade não fechou questão quanto à problemática das três unidades.

Claro que esse estudo sobre a tragédia grega não se esgota aqui; estamos apenas de passagem para que possamos entender o nascimento do teatro ocidental – até porque, outros estudos teóricos existem e muitos outros ainda surgirão. Podemos citar aqui o importante ensaio de George Steiner<sup>18</sup> em que ele diz :

Mas a tragédia é a forma de arte que requer o peso intolerável da presença de Deus. Ela agora está morta porque sua sombra não incide mais sobre nós como incidia sobre Agamêmnon ou Macbeth ou Atália.<sup>19</sup>

Portanto, o que Steiner quis dizer é que a presença de Deus está morta e sendo essa presença a designadora de todos os destinos; principalmente dos heróis e nos dias de hoje não há lugar para a presença de Deus e aí, nasce a outra tragédia – a tragédia de todos os humanos que repete-se no dia-a-dia, na batalha desmedida pela sobrevivência diante das desigualdades sociais.

Somente este tópico, requereria outro estudo, mas paramos por aqui. O importante é saber que foi mais ou menos desse jeito que nasceu o teatro ocidental e é isso que importa. Mas, se fossemos continuar nos aprofundando

---

<sup>17</sup> Idem. Páginas 178/179.

<sup>18</sup> *A Morte da Tragédia*. George Steiner: Editora Perspectiva, 2006.

<sup>19</sup> Ibidem. Página 200.



sobre o nascimento do teatro ocidental, poderíamos buscar também, subsídios nos estudos do teórico Hans-Thies Lehmann<sup>20</sup>, em que ele diz:

O próprio teatro não teria surgido sem o ato híbrido pelo qual um indivíduo se desgarra do coletivo e aspira ao desconhecido, a uma possibilidade inimaginável, sem a coragem para uma transgressão dos limites, de todos os limites do coletivo.<sup>21</sup>

Podemos dizer que todas essas conceituações teóricas que vimos até agora sobre o nascimento do teatro ocidental não são verdades supremas. Sabemos é claro, que qualquer teoria nos auxilia a entender o que é uma boa dramaturgia e Jean-Jacques Roubine<sup>22</sup> irá dialogar conosco e muito bem dizer, que durante séculos essa dramática reinou quase que de forma vitalícia e o teatro acabou sendo adjetivado como textocêntrico pelos estudiosos da nossa contemporaneidade.

À problemática da função do texto e a sua vitaliciedade; Jacques Roubine nos diz que, aproximadamente até os meados do século XVII, é que se começa a discutir a hierarquia dos gêneros, e também a separá-los uns dos outros através de uma rígida regulamentação e de decretos que os valorizam ou desvalorizam. A grande discussão sobre o texto teatral acontecerá de forma concreta a partir do final do século XIX e o bojo lucubrativo que culminará com outros gêneros de dramaturgia ficará para os anos vindouros. Sobre os primeiros trinta anos do século XX, Jean-Jacques Roubine em seu estudo sobre *A Linguagem da Encenação Teatral* diz :

Craig e Artaud negaram o lugar dominante que se pretendia atribuir ao texto no conjunto da realização, enquanto Jacques Copeau e Dullin lhe renovam, com grande ênfase, um juramento de obediência. Louis Jouvet é, exatamente, contemporâneo a Gaston Baty; o primeiro coloca-se a serviço do texto, enquanto o segundo proclama que chegou a vez de “destronar o verbo rei”.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> *Teatro Pós-Dramático*. Hans-Thies Lehmann: Editora Cosac & Naify, 2007.

<sup>21</sup> Idem. Página 415.

<sup>22</sup> *Linguagem da Encenação Teatral*. Jean-Jacques Roubine: Editora Zahar, 1998.

<sup>23</sup> Ibidem. Página 47.

A controvérsia se o texto é um vilão ou não, da encenação moderna, é certo que continuará em pauta no fazer artístico de muitos encenadores e entre eles podemos citar Meyerhold; buscava uma teatralidade que ele denominou de “estado puro” e, através de todas as possibilidades que o palco poderia proporcionar. Em suas montagens, apesar das inovações, ele nunca renegou o texto tradicional.

Um pouco mais radical, foi o teatro de Antonin Artaud. Uma quase utópica poética com o intento de edificar-se um outro espetáculo e o texto deveria ser apenas um instrumento, um veículo, o trampolim para que encontrasse uma materialidade sonora e uma energia física. Em *O Teatro e Seu Duplo*<sup>24</sup> Artaud nos falou a respeito desse texto:

Como é que o teatro ocidental (digo ocidental porque felizmente há outros, como o teatro oriental, que souberam conservar intacta a idéia de teatro, ao passo que no Ocidente esta idéia – como todo o resto – se prostituiu), como é que o teatro ocidental não enxega o teatro sob um outro aspecto que não o teatro dialogado?<sup>25</sup>

Roubine<sup>26</sup> irá dizer que um texto literário em hipótese procura uma comção bem-comportada e o espetáculo de Artaud se dá a partir de releituras e deveria, idealmente, deixar o espectador ofegante, e para chegar a essa ofegância, conter uma linguagem encantatória, cuja violência fosse capaz de chegar até a alma e desaprisionar os homens das palavras. Essa linguagem encantatória era criada por ele e introjetada na obra existente.

Saindo da poética de Antonin Artaud, Jean-Jacques Roubine em seu estudo sobre a poética brechtiana, diz que o problema do texto é colocado em termos novos. E que:

Brecht interroga-se sobre a função do texto dentro do conjunto da realização cênica, sobre as possibilidades que ele oferece de representar diversos significados, seja por oposição àquilo que o palco deixa à mostra, seja por sua adaptação (ou inadaptção) a um público particular. Uma das originalidades da prática brechtiana consiste em fazer inter-

---

<sup>24</sup> *O Teatro e Seu Duplo*. Antonin Artaud: Editora Martins Fontes, 1983.

<sup>25</sup> *Ibidem*. Página 31.

<sup>26</sup> *A Linguagem da Encenação Teatral*. Jean-Jacques Roubine: Editora Zahar, 1998.

vir concomitantemente diversos modos de teatralização do texto: os diálogos, é certo, mas também os songs, sem falar no material gráfico (tabuletas, projeções, inscrições, diagramas, slogans etc.) Os songs intervêm, como se sabe, como instrumentos do distanciamento.<sup>27</sup>

A prática brechtiana segundo Roubine tem a ver com a criação de um texto plural, cuja heterogeneidade reforçará as possibilidades significativas, através de uma dialética semiológica que será introduzida. Ele ainda nos diz, que:

O texto ao ser lido reintroduz o mundo real como um dado exterior, ainda que não alheio, ao espetáculo. Este não é mais um universo fechado sobre si mesmo. Os cartazes isolam os “quadros”, cortam a ação. Portanto, o espetáculo não pode mais ser recebido como uma reprodução mimética (ilusionista, mistificadora) de uma realidade da qual ele pretendia oferecer a totalidade.<sup>28</sup>

O trabalho de Jerzy Grotowski<sup>29</sup> junto ao Teatro Laboratório de Wrocław, irá concentrar o foco no trabalho do ator. Para ele o teatro deveria ser um local de celebração cultural e para isso, criará textos com perspectivas mitológicas, ele diz que os textos sacros deveriam pertencer à memória do ator e que instituísse uma verdadeira dialética da adoração e profanação, visto que os escritos mitológicos estão enraizados na memória coletiva e serão confrontados com uma realidade existencial. Explica:

Essas obras me fascinam, porque nos proporcionam a possibilidade de um confronto sincero, um confronto brutal e repentino, em ter, por um lado, as crenças e experiências de vida das gerações que nos precedem e, por outro, as próprias experiências e preconceitos.<sup>30</sup>

É verdade que, Grotowski não abomina totalmente o texto literário. Ele transforma essa obra. Roubine, diz que ele tritura o texto, remodela ao sabor das

---

<sup>27</sup> Ibidem. Página 66.

<sup>28</sup> Ibidem. Página 67.

<sup>29</sup> *Em Busca de Um Teatro Pobre*. Gerzy Grotowski: Civilização Brasileira, 1971.

<sup>30</sup> Ibidem. Página 72.

exigências da introspecção e do auto-desnudamento que são empreendidos pelo ator e aí cria-se uma relação que é estabelecida entre mito e as experiências coletivas através da vivência pessoal de cada intérprete.

Em seu Teatro Laboratório, o palco italiano não terá vez, serão ocupados pequenos espaços e para poucos espectadores. Para ele é o fim do encanto do atorcentrismo; ele quase que se anula dando lugar ao personagem. Cada objeto cênico deve ser dominado pelo ator. Muitas vezes os atores se confundem com os espectadores; ambos estão na mesma cena. Grotowski acreditava que o teatro deveria ser um local de inclusão.

Outro encenador que caminha na esteira de Jerzy Grotowski, será o seu contemporâneo Tadeusz Kantor<sup>31</sup> que se apropria de espaços que não o do palco italiano e será nesse espaço que ele irá criar sua peça, seu texto, sua encenação. Ele critica a presença dos elementos naturalistas que são utilizados em cena e que esses elementos agem como estrutura dramática:

Esses elementos poderiam influenciar a modificação do texto, da fábula ou a ação – se tivessem a função de explicar, comentar, ilustrar. Já que não têm essa função – pois justamente tal é meu princípio – eles são incapazes de mudar o que quer que seja. Eles só criam a ordem da relação.

A convicção que todos os elementos do espetáculo não sejam funcionais e justificados na medida em que eles ilustram e explicam o texto, provém da noção da vida real e da lei da conformidade como condição da ordem da vida.<sup>32</sup>

E adiantando-se no estudo sobre o teatro da morte de Kantor, fomos buscar seu pensamento sobre o texto dramático e ele assim nos definiu:

A técnica da reprodução no jogo do ator e na encenação é uma convenção tão forte que ele não imagina nenhuma outra, ela é considerada como a exclusiva, a verdadeira, a única, concordante com o texto. Em minha realização final o texto dramático não é representado, ele é discutido, comentado, os atores lêem-no, rejeitam-no, retomam-no,

---

<sup>31</sup> *O Teatro da Morte*. Tadeusz Kantor: Editora Perspectiva, 2008.

<sup>32</sup> Idem. Página 19.

repetem-no; os papéis não são indissolúvelmente ligados a determinada pessoa. Os atores não se identificam com o texto. Eles são um moinho a moer o texto...<sup>33</sup>

Paramos por aqui. Até porque, estaríamos entrando em outra discussão que a meu ver se trata de um teatro com toda sua estrutura voltada ao pós-dramático e sobre este assunto, iremos ver mais adiante. Voltando, digo que a dramaturgia ocidental é um tema tão vasto que, quanto mais se investiga, mais interrogações nos veem à luz. Diante da constatação, sentimos a necessidade de continuar pesquisando; até porque se faz necessário entender o que Peter Szondi dissertou sobre o assunto, que ele chamou de Teoria do Drama Burguês<sup>34</sup>.

O autor vai dizer que a tragédia deixou de ser realidade formal da representação, substituída pelo drama e assim persistiu como especulação estética e com a consciência crítica do real num processo de aburguesamento da cultura no ocidente.

Szondi, vai nos dizer que a irradiação do drama burguês sai dos berços das terras de França e Inglaterra e principalmente em regiões em que o capitalismo avançado se serviu do atraso e o súdito resiste em dar lugar ao cidadão, em que “mata-se o revolucionário, mas não o ditador”. Sérgio de Carvalho na apresentação do livro de Szondi, diz que:

O drama burguês neste aspecto, se define como o gênero por excelência da ideologia privatista, a forma teatral soberana da representação de uma nova sociabilidade que valoriza o mundo privado separado do público e que torna as peças “documentos de uma intimidade permanente”.<sup>35</sup>

Podemos dizer que o drama burguês nasce em defesa de uma classe que surgia e para tal precisava dialogar com os seus iguais e definir ideologicamente quem eram os seus “diferentes”.

É importante salientar que a Teoria do Drama Burguês de Szondi, nos faz pensar que não devemos analisar esse tema não somente à produção dramática;

---

<sup>33</sup> Ibidem. Páginas 64/65.

<sup>34</sup> *Teoria do Drama Burguês*. Peter Szondi: Editora Cosac & Naify, 2004

<sup>35</sup> Idem. Página 13.

mas também aos processos sociais em curso. Em 1914, Georg Lukács já havia abordado esse assunto e Szondi assim nos escreveu:

O drama burguês é o primeiro a se desenvolver a partir de uma oposição consciente de classes; o primeiro cujo objetivo era dar expressão ao modo de sentir e pensar de uma classe lutando por liberdade e poder e a relação que mantinha com as demais classes. Daí se segue logo que geralmente duas classes devem cerrar fileiras no drama, a que luta e aquela contra qual se combate.<sup>36</sup>

O autor do drama burguês, irá ainda dizer que, os meados do século XIX, serão o reinado das lágrimas, em que tudo se conspira a favor dela. São lágrimas de comoção diante do: como é bom! como é amável! como é triste! pois ele é bom! E mais adiante ele irá dizer que:

A sentimentalidade é a cortina de lágrimas da família burguesa, que os representantes do drama burguês do século XIX – Hebbel, Ibsen, Strindberg – vão rasgar em pedaços para mostrar as mentiras que se escondem atrás dela.<sup>37</sup>

Szondi irá dizer que o drama burguês será decisivo, pois, o princípio de que a tragédia dependeria da identidade da condição social do herói e do espectador, foi explicado detalhadamente por Corneille em suas tragédias, em que ele tentou rediscutir a Poética de Aristóteles e quase criou a sua própria poética e, mais adiante, o autor irá explicitar na obra de Denis Diderot a impregnação do drama burguês tão em voga em terras de França:

Gostaria aqui de apontar para esse aspecto do aburguesamento do drama no século XVIII, de forma mais enfática, já que precisamos concentrar nossa exposição no desenvolvimento que vai da tragédia ao drama burguês. A designação do gênero de O filho Natural e de O Pai de Família – a comédie – já mostra o quanto é questionável uma tal

---

<sup>36</sup> Ibidem. Página 27.

<sup>37</sup> Ibidem. Página 90.

restrição. Mesmo considerando que o termo "comédie" abrange na poética francesa da época muito mais do que se entende hoje por comédia (Komodie).<sup>38</sup>

Peter Szondi continua detalhando a obra de Diderot e afirma que ela é o resultado de uma afirmação política da burguesia da época e do próprio Denis. Nisso, o estudioso não tem nada a contestar. Vejamos:

As contradições de que a obra inteira de Diderot está atravessada, e que não deveriam ser barateadas em meras contradições privadas, caracterizam também sua postura política. Por isso, em nosso contexto, nada em geral pode ser dito sobre elas. Mas certamente nos é permitido tentar definir, com base no conteúdo social de seu drama burguês, e nas implicações políticas de sua fundamentação teórica, a função do novo gênero, do conceito de virtude que se encontra no seu centro e do estilo sentimentalista na França de Luis XV.<sup>39</sup>

Depois dessa rápida incursão em que discutimos a problemática da Teoria do Drama burguês como dramaturgia fundamentada na vida social e política dos meados do século XVIII, Peter Szondi irá agora discutir, em sua *Teoria do Drama Moderno*<sup>40</sup>, a crise do drama no âmago da burguesia, e que para o autor, tem sua origem no renascimento, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo; para se concentrar exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas.

O autor, em seu estudo, irá falar desse "drama" como gênero poético e diz que:

Drama é apenas uma determinada forma de poesia teatral. Nem as peças religiosas da Idade Média nem as peças históricas de Shakespeare fazem parte dela. A perspectiva histórica requer a abstração também da tragédia grega, já que sua essência só poderia ser reconhecida em um outro horizonte. O adjetivo "dramático" não expressa, no que segue, nenhuma qualidade, mas significa simplesmente "pertencente ao drama" ("diálogo dramático" = diálogo no drama). Em oposição a "drama" e "dramático", o termo "dramática" ou

---

<sup>38</sup> Ibidem. Página 121.

<sup>39</sup> Ibidem. Página 141.

<sup>40</sup> *Teoria do Drama Moderno*. Peter Szondi: Editora Cosac & Naify, 2001.

dramaturgia é usado também no sentido mais amplo, designando tudo o que é escrito para o palco.<sup>41</sup>

Szondi nos diz que a crise do drama moderno surge nos primórdios da segunda metade do século XIX e serão os protagonistas dessa crise: Ibsen (1828-1906), Tchékhov (1860-1904), Strindberg (1849-1912), Maeterlinck (1862-1949) e Hauptmann (1862-1946) e que se faz necessário uma confrontação dessas obras como fenômenos do drama hoje reconhecidas como obras clássicas.

Szondi, fala que na obra de Ibsen as personagens vivem na interioridade e que a temática do dramaturgo carece, mesmo nesse sentido de tópicos fundamentais; daqueles que estão presentes e são requeridos pelo drama e as personagens do dramaturgo só podiam viver sepultados em si mesmos; alimentando-se da “mentira de vida”.

Para os dramas de Tchékhov, o autor diz que os homens vivem sob o signo da renúncia e que *As Três Irmãs*, sintetiza bem esse pensamento e que talvez este texto seja o mais perfeito dos dramas do dramaturgo. E concluindo, Peter Szondi nos diz, que:

O monólogo dos dramas tchekhovianos pode ser inerente ao próprio diálogo, por isso quase nunca se torna um problema, e sua contradição interna, a contradição entre a temática monológica e a expressão dialógica não leva à explosão da forma dramática... e que a retirada formal do diálogo conduz necessariamente ao épico.<sup>42</sup>

E dando continuidade aos seus estudos, Szondi nos diz também que a obra de Strindberg estará focada na “dramaturgia do eu” e que esse projeto literário advindo do porvir, será a própria teoria do drama subjetivo e que irá coincidir com a teoria do romance psicológico.

O autor vai dizer que nas peças: *O Pai* e *Senhorita Júlia*, a configuração dramática dos papéis e as três unidades se tornam problemáticas e que permitem

---

<sup>41</sup> Idem. Página 46.

<sup>42</sup> Ibidem. Página 53.



entender porque, a partir de:

O PAI as intenções naturalistas e as autobiográficas de Strindberg se separam no âmbito do drama. SENHORITA JÚLIA, criada um ano mais mais tarde e não concebida de maneira perspectivista, torna uma das peças mais famosas do naturalismo em geral, e o ensaio de Strindberg sobre ela, uma espécie de manifesto naturalista.<sup>43</sup>

E, no estudo sobre a obra de Maurice Maeterlinck, Szondi procura representar dramaticamente o humano em sua impotência existencial; é a morte que representa o destino desse homem. O autor, disseca a obra de Maurice, dizendo que na perspectiva dramaturgica, será a substituição da categoria de ação pela de situação e esse gênero que Maeterlink criou em suas peças não têm o essencial na ação e já não são mais dramas e o teórico neste estudo, fala que:

No drama genuíno, a situação é somente o ponto de partida para a ação. Mas aqui é tirada do homem essa possibilidade por motivos temáticos. Em completa passividade, ele persiste na sua situação até avisar a morte.<sup>44</sup>

Mais adiante, Szondi diz que, existe uma distância épica nas peças do dramaturgo e isso se dá devido ao fato de o narrador saber mais do que as suas personagens. Em algumas peças entre elas *A Intrusa*, *Os Cegos* e *Interior*, Maeterlink quer representar dramaticamente a existência humana, que o leva a introduzir o homem, objeto passivo e mudo da morte e o limita a conhecê-lo como sujeito que fala e age.

Szondi irá finalizar suas investigações sobre a Teoria do Drama Moderno com Gerhart Hauptmann, que tem em sua obra uma abordagem nova; é que seu modelo prescinde totalmente da problematização sociológico-naturalista. Gerhart como dramaturgo social, procura em suas peças representar dramaticamente as condições econômicas e políticas, sujeitas à vida individual.

Na verdade, Hauptmann irá criar fatores que se enraízem além da condição econômica, política e das ações individuais, e dessa investigação

---

<sup>43</sup> Ibidem. Página 57.

<sup>44</sup> Ibidem. Página 70.

Szondi vai afirmar que estes aspectos contrariam a exigência de algo absoluto, que é próprio da forma dramática:

As dramatis personae representam milhares de pessoas que vivem sob as mesmas condições, sua situação representa uma uniformidade condicionada pelos fatores econômicos.<sup>45</sup>

O autor continua nos dizendo que o encaixe da obra de arte entre a empíria e a subjetividade criadora, nos dá algo de intrínseco a ela, e que não é um princípio do drama, mas da épica. E tentando concluir sua investigação sobre a obra de Hauptmann, Szondi vai afirmar que é por isso, que o “drama social” é na essência épico e que há uma contradição em si em que o autor tentou solucionar essa problemática do drama social em *Antes do Nascer do Sol* e em *Os Tecelões*. Como vemos, aqui já se começa a discutir a dramaturgia numa perspectiva épica.

Depois desses provocadores da crise do drama moderno a partir da segunda metade do século XIX; Peter Szondi irá nos argüir sobre o que ele denomina como a Teoria da Mudança Estilística e ele vai dizer que, enquanto forma poética:

Do fato (1) presente (2) intersubjetivo (3), o drama entrou em crise por volta do final do século XIX, em razão da transformação temática que substitui os membros dessa tríade conceitual por conceitos antitéticos correspondentes.<sup>46</sup>

Ainda sobre esta tríade, o autor fala que ela se dá, quando o passado domina no lugar do presente nas obras de Ibsen, enquanto que o inter-subjetivo é substituído pelo intra-subjetivo, que está presente nas obras de Tchekhov, que cede à vida onírica na lembrança e na utopia. Enquanto que nas obras de Strindberg o inter-subjetivo pode ser suprimido dando ênfase apenas ao intra-subjetivo e com essa interiorização, o tempo presente e “real” perde o seu domínio.

---

<sup>45</sup> Ibidem. Página 77.

<sup>46</sup> Ibidem. Páginas 92/93.

Dessa maneira, Szondi diz que o drama do final do século XIX, irá negar em seu conteúdo o que, por fidelidade à tradição, quer continuar a enunciar formalmente à atualidade inter-subjetiva. A partir desse momento, haverá uma outra etapa de transição na estilística dramática. Ele ainda diz que, assim como na “crise do drama”, a transição do estilo dramático puro para o contraditório, derivou de modificações temáticas; a mudança seguinte – apesar dos temas permanecerem em grande medida, os mesmos.

E essas modificações temáticas que autor nos fala, são os primeiros sinais de uma temática que muito brevemente será denominada de novas formas e mais tarde de “temática épica”. Sobre esse assunto e para finalizar, o autor nos diz :

Antes de considerarmos essas novas formas em que a contradição entre a temática épica e a forma dramática é resolvida por meio do vir-a-ser formal da época interna, devemos apontar as correntes que, em vez de solucionar a antinomia no sentido do processo histórico, isto é, em vez de fazer com que a forma resulte do novo conteúdo, se atêm à forma dramática e tentam salvá-la de diversas maneiras.<sup>47</sup>

Depois desta breve incursão sobre a dramaturgia moderna ocidental, não poderíamos deixar de falar sobre as perspectivas do Teatro Épico, que em nossa opinião, trata-se do maior advento que não só o teatro moderno experimentou e quando falamos de épico, podemos afirmar que como gênero, se faz presente desde os primórdios do teatro ocidental até hoje.

Falar de épico, é falar do teatro em que o ser humano é o objeto de estudo e foi assim que Erwin Piscator<sup>48</sup> concebeu toda a sua poética teatral, no início do século XX, mais propriamente nas décadas de 10 e 20 na Alemanha anterior ao Hitlerismo. Piscator vai dizer que o teatro deveria ser uma instituição moral; um local de confissão e de identificação. Vejamos:

Deveríamos, novamente, entender o teatro como “instituição moral”. Apreensão, identificação, confissão! Como diz Tostoi: ‘a arte só tem finalidade quando contribui para a evolução dos homens’. Perdemos a fé nos homens. Temos de auxiliar a razão a conquistar

---

<sup>47</sup> Ibidem. Página 97.

<sup>48</sup> *Teatro Político*. Erwin Piscator: Civilização Brasileira, 1968.

o seu direito. A arte não é uma fumaça, a arte serve para esclarecer e, talvez, para “transfigurar” – mas muito cuidado!<sup>49</sup>

Ainda em seus estudos sobre o teatro épico, Erwin Piscator nos diz que o teatro épico é um teatro documental e que se transforma, em um teatro de confissão. Ele assim se explica:

O teatro épico documental transforma-se em teatro de confissão. Uma forma especial, no meio da querida multiplicidade que reflete a riqueza da vida, insiste em seu direito de existir. Palco partidário? Palco da humanidade. Sempre, novamente, do começo: um ‘perverso otimista’.<sup>50</sup>

Para entender o teatro épico de Piscator, precisamos entender o homem político que há nele. E para o conhecermos, basta ler a primeiras linhas do capítulo I de seu livro, quando ele diz que a sua cronologia começa em 4 de agosto de 1914 e que a partir daí, o barômetro subiu.

Foram 13 milhões de mortos; 11 milhões de mutilados; 50 milhões de soldados em luta; 6 bilhões de tiros e 50 bilhões de metros cúbicos de gás.

E com o seu jeito pessimista de ver o mundo daquele período e diante do horror da primeira guerra, Erwin nos pergunta se é nisso que está a evolução pessoal e constata que ninguém evoluiu. Em um dos seus poemas sobre a guerra, ele nos revela toda a sua perplexidade:

Guerra!  
Sinto a guerra.  
Guerra!?  
Quem invoca a guerra? Um punhado de idéias expulsas do ninho.  
Conta os olhos rasgados,  
as gargantas dilaceradas pelo terror,  
os corpos varados de balas, encharcados de sangue  
na refreada de centenas de anos,

---

<sup>49</sup> Idem. Página 02.

<sup>50</sup> Ibidem. Página 13.

bilhões de noites femininas renunciadas!

Guerra?

Implorai: guerra à guerra!<sup>51</sup>

Claro que diante da lucidez de Piscator e o estudo sobre o homem de seu tempo, só poderia nascer um teatro engajado e este engajamento só poderia acontecer dentro de uma perspectiva épica; até porque o teatro burguês e o teatro que denominamos de moderno, não souberam dar as respostas a altura deste outro teatro que queria ser uma tribuna do povo, e foi no épico que encontramos este alicerce. E claro, Erwin Piscator soube muito bem se apropriar da épica e fez dela uma escola.

Para finalizar este diálogo com Piscator, gostaríamos de falar sobre o seu pensamento a respeito do homem simples, pois será com este homem simples, que Erwin irá objetivar os seus estudos sobre o teatro épico. O estudioso nos explica a visão desse homem sobre o teatro da Alemanha daquele período aqui estudado:

O homem simples vê no teatro o 'templo das musas', onde só se pode entrar de casaca e correspondente boa disposição. Consideraria um ultraje ouvir, no meio dos ornatos de púrpura e de ouro, alguma coisa sobre a 'horrível' luta de todos os dias, sobre salários, horas de trabalho, dividendos e lucros. Essas são coisas de jornal. No teatro, o que deve dominar é o sentimento, é a alma; por cima do cotidiano, os olhos se abrem para um mundo de beleza, grandiosidade, verdade. O teatro é uma arte de dia de festa, que o trabalhador só raramente pode desfrutar.<sup>52</sup>

Com este pequeno ensaio sobre o teatro épico e a sua importância na ótica de Erwin Piscator; acreditamos que podemos seguir adiante e nos aprofundarmos um pouco mais neste estudo. Para isso não poderíamos deixar de nos apossar do bem sucedido ensaio de Bertolt Brecht<sup>53</sup> que, em nossa opinião, será o grande responsável pela discussão e relevância desse estilo de dramaturgia e fará com que muitos estudiosos a dissequem teoricamente.

---

<sup>51</sup> Ibidem. Página 26

<sup>52</sup> Ibidem. Página 42.

<sup>53</sup> *Teatro Dialético*. Bertolt Brecht: Civilização Brasileira, 1967.

Diante desta constatação, iremos pedir licença ao nosso mestre Bertolt e nos apossarmos de alguns de seus pensamentos sobre esta instigante dramaturgia, e um dos primeiros pontos levantados por ele, que consideramos importante, é quando nos fala da coragem de escrever a verdade:

Os tempos de máxima opressão são aqueles em que quase sempre se fala de causas grandiosas. Em tais épocas, é necessário ter coragem para falar de coisas pequenas e mesquinhas como a comida e a moradia dos que trabalham, no meio do palavreado homérico em que o espírito de sacrifício é agitado como estandarte glorioso.<sup>54</sup>

Como vimos, o pensamento de Brecht não se diferencia em nada dos pensamentos de Piscator e aqui o autor também vai ter como objeto de estudo o homem simples e as suas necessidades básicas. Pensamentos tão igualitários como dos dois mestres não poderiam deixar de ser; visto que, Bertolt cerrou fileira na *Cena Popular Livre* sob a orientação daquele que primeiro iria discutir o teatro épico. É claro que mais tarde o autor do *Teatro Dialético* se oporá as idéias de Erwin.

Outro importante estudo de Brecht a respeito do teatro épico, será quando ele fala da astúcia de divulgar a verdade. Com muita clareza ele exemplifica este assunto através da fábula de Confúcio, e ele assim nos diz:

Confúcio modificou velhas lendas chinesas, alterando certas palavras. Quando se dizia que o potentado de Kun havia mandado 'matar' o filósofo Wan por ter dito isto ou aquilo, Confúcio escreveu em lugar de 'matar', 'assassinar'. Quando se disse que o tirano fora vítima de um 'atentado', ele escreveu 'foi executado'. Com isto, Confúcio abriu lugar para uma nova interpretação da história. Quem em nosso tempo diz 'população' em vez de povo e diz 'propriedade' em vez de 'terra', já não dá apoio a muitas mentiras. Tira das palavras sua mística podre. A palavra 'povo' quer dizer uma certa unidade, pretende traduzir, e dar a entender interesses comuns; portanto, deveria ser utilizada quando se fala de diversos povos, porque só nesses casos poderão existir interesses comuns. A população

---

<sup>54</sup> Idem. Página 20.

de um território tem diversos interesses comuns e contrários. Eis uma verdade geralmente suprimida.<sup>55</sup>

Continuando seu estudo, ele vai dizer que o espectador e o ator não deveriam aproximar-se e sim, distanciar-se um do outro. E cada um deveria distanciar-se de si próprio. Pois, do contrário, segundo Brecht, o elemento de terror necessário para a tomada de consciência fica faltando, tanto no ator, como no espectador.

Brecht nos falou ainda do teatro como pedagogia e para isso, precisamos dominar novos assuntos; passar às novas relações, que no momento são imensamente complicadas e que só podem ser simplificadas por meios formais. Vejamos:

A forma em questão só pode ser conseguida, entretanto, através de uma mudança completa no objetivo do teatro. Só um novo objetivo pode conduzir a uma nova arte. O novo adjetivo é a pedagogia.<sup>56</sup>

Durante o seu estudo sobre o teatro épico que culminará com o Teatro Dialético, Brecht mencionou ainda sobre a importância da Música, do Gestus. Ele diz que a Música provoca uma certa ruptura com as convenções dramáticas e o Gestus, a princípio deve substituir o princípio da imitação.

Brecht não para por aqui. Ele se envereda para outros estudos como o Teatro de Diversão, a problemática do Distanciamento, o Teatro Experimental, Técnicas de Representação, Teatro de Tese, Teatro Didático entre tantos outros assuntos que se fossemos enumerar aqui, dispenderíamos muito tempo. É claro que não podemos deixar de citar o seu imprescindível *Pequeno Organon Para o Teatro*.

E nesse estudo Brecht aprofundou-se em 77 questões que consideramos de relevância fundamental para o entendimento do teatro épico e podemos dizer que não é possível aqui, enumerar todos estes tópicos; até porque, todos estes

---

<sup>55</sup> Ibidem. Página 27.

<sup>56</sup> Ibidem. Página 48.

assuntos mereceriam uma tese de doutorado. Fica aqui apenas como lembrança para aqueles que se interessam pelo teatro épico.

Para fechar este assunto sobre o Teatro Dialético de Bertolt Brecht, iremos de forma reduzida entender como o nosso estudioso definiu inicialmente o seu estudo sobre o Teatro Épico, em que ele diz:

A expressão teatro épico pareceu a muitos como sendo contraditória, já que, a exemplo de Aristóteles, se considerava como fundamentalmente distintas as versões dramática e épica de uma fábula. A distinção entre as duas formas não era, de forma alguma, vista no fato de que uma era representada por pessoas vivas, ao passo que a outra se servia da obra escrita – obras épicas como as de Homero ou dos trovadores medievais constituíam também representações teatrais, e dramas como o Fausto de Goethe ou o Manfredo de Byron, encontravam, notoriamente, maior repercussão sob a forma de livros – a distinção entre forma dramática e a forma épica era vista, de acordo já com Aristóteles, na estrutura distinta, cujas leis foram tratadas em partes diferentes da estética.<sup>57</sup>

Ainda em seu ensaio sobre o épico, Brecht discorreu sobre as contradições entre épico e dramático, tidas como inconciliáveis por muitos. O autor cria um esquema para distinguir as diferenças entre as funções dramáticas e épicas. Esquema este que pode ser estudado em seu livro *Teatro Dialético* na página 96.

Citaremos agora outros teóricos que muito contribuíram para a elucidação desse estudo sobre a construção de um teatro tipicamente épico. Então, iremos agora nos debruçar no ensaio de Anatol Rosenfeld.<sup>58</sup>

Durante o seu ensaio teórico sobre *O Teatro Épico*, Anatol Rosenfeld nos trouxe como assunto para discussão a Teoria dos Gêneros em que ele discute os gêneros: Épico, Lírico e seus traços estilísticos e o gênero Dramático e seus traços estilísticos fundamentais.

Anatol em seu estudo, se aprofunda nas tendências épicas no teatro, a partir da Grécia, na Idade Média, no teatro do Renascimento, do Barroco, Romantismo, passando pelo Naturalismo e o Impressionismo. Após esse interessante ensaio, o mestre vai ater-se ao épico no teatro brechtiano.

---

<sup>57</sup> Ibidem. Página 94.

<sup>58</sup> *O Teatro Épico*. Anatol Rosenfeld: Editora Perspectiva, 1994.



Rosenfeld, diz que no teatro épico de Brecht, duas são as razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico e assim ele explica:

Primeiro, o desejo de não apresentar apenas as relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da ‘peça bem feita’,– mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo.<sup>59</sup>

E o mestre continua discorrendo sobre o teatro épico de Brecht e diz que outro fator importante na proposta brechtiana, será o teatro didático:

(...) à intenção de apresentar um ‘palco científico’ capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de evitar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês.<sup>60</sup>

Mais adiante em seu estudo, Anatol diz que no teatro brechtiano o homem não é exposto como ser fixo, como ‘natureza humana’ definitiva, mas, como um ser em processo que é capaz de transformar-se e colaborar com a transformação do mundo. Este teatro deve ‘desmistificar’ e ‘revelar’ que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, portanto, todas estas crises são passageiras e podem ser superadas.

Outro ponto complexo no teatro de Brecht é a discussão sobre o distanciamento, que para Anatol Rosenfeld, ela é em si mesma, dialética. E que esse tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, torna um nível mais elevado, mais conhecido e mais familiar. Até que surja a compreensão. Assim falou o mestre:

---

<sup>59</sup> Idem. Página 147.

<sup>60</sup> Ibidem. Página 148.

O distanciamento passa então a ser a negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma.<sup>61</sup>

É claro que nesse processo de estranhamento, ao nosso ver, Brecht empenha-se através dessa linguagem para se ter uma compreensão crítica da vida e, deste modo, pela ativação crítica não só dos atores, mas dos espectadores. Como nos diz Rosenfeld, isto não é possível na literatura dramática, pois, o teatro dramático não mantém esta atitude distante; pois o mundo objetivo apresenta-se com a apaixonada subjetividade do gênero lírico.

E para finalizar esse estudo sobre o épico na concepção do teórico Anatol Rosenfeld em que ele não fica restrito apenas ao pensamento de Brecht e sim, ele analisa todo o teatro ocidental desde o seu primórdio, lá na terra de Aristóteles, Platão, Sócrates, Eráclito e fecha dizendo que a fábula é a essência do empreendimento teatral e que Bertolt concorda com Aristóteles e nós concordamos com ambos – até porque, este será um dos assuntos que iremos abordar durante a nossa análise nos textos teatrais de Carmen Fossari e Romário Borelli.

Outro estudo importante para se entender o teatro épico de Brecht será o farto material pesquisado por Federic Ewen<sup>62</sup> em que o estudioso irá dissecar toda a obra brechtiana e dizer que:

Até o fim de seus dias, como veremos, Brecht foi atormentado pelo problema da força e a idéia de que, enquanto a força governa, ela só pode ser superada pela força e, paradoxalmente, eliminada somente pela força. Mas ele estava persuadido de que essa era a situação no mundo de hoje.<sup>63</sup>

É claro que com este pensamento, Brecht irá elaborar toda a sua poética teatral – ele tinha claro que vivemos num mundo, onde a violência e o terror serão coisas dadas como certas; portanto, é uma regra. O nosso senso de justiça

---

<sup>61</sup> Ibidem. Página 152.

<sup>62</sup> *Bertolt Brecht – Sua vida, Sua arte, Seu tempo*. Frederic Ewen: Editora Globo, 1991.

<sup>63</sup> Idem. Página 237.

também aceita isso dado como certo. E nesse caso, a própria bondade pode ser uma forma de traição, pois, um sistema constituído de violência mede todos os atos em termos de violência.

O teórico Frederic Ewen, vai dizer que deste mundo de violência, Brecht conheceu muito bem durante o surgimento do nazismo e até a sua expulsão da Alemanha:

Brecht, que combatera Hitler e o nazismo enquanto ainda estava em sua terra natal, não precisava que insistissem com ele para continuar a combatê-los agora. Havia uma tarefa a cumprir que era destruir o inimigo. E Brecht lançou-se a ela imediatamente. Manteve o olho constantemente sobre seu objetivo principal, sem nunca se permitir desviar-se dele. Sempre assumira a sério o papel de escritor. Agora usaria todas as armas de que dispusesse para atacar as fortalezas da nova barbárie.<sup>64</sup>

Ainda em seu estudo, Ewen diz que isso não significava que Brecht fosse imune a tristeza, às dúvidas, à dor e até à depressão. Ele diz que, Brecht tinha uma fé inabalável no poder da palavra para levar as pessoas a agirem e que talvez superestimasse esse poder; mas não se registrou nenhuma vacilação nele.

E é com esta fé inabalável na palavra em que acreditamos tanto; que fechamos este diálogo com Frederic Ewen ao utilizar-se das palavras de Bertolt Brecht:

Enquanto permaneço acima da terra, vocês  
Ainda ouvirão falar em mim; e nunca de mim senão  
O que é como eu fui antigamente.<sup>65</sup>

Sabemos que muitos teóricos para entenderem o teatro moderno ocidental, foram beber na fonte do teatro épico e o objeto de pesquisa nunca deixou de ser o teórico e pedagogo Bertolt Brecht, e Peter Szondi<sup>66</sup> em seu estudo sobre o assunto, diz que, tanto Piscator e Brecht são herdeiros do naturalismo e que suas

---

<sup>64</sup> Ibidem. Página 282.

<sup>65</sup> Ibidem. Página 283.

<sup>66</sup> *Teoria do Drama Moderno*. Peter Szondi: Editora Cosac & Naify, 2001.

experiências também principiam ali onde a contradição entre a temática social e a forma dramática vem à tona.

Szondi, diz que no *Pequeno Organon Para o Teatro* Brecht exige um olhar científico, ao qual a natureza tinha de submeter-se, voltar-se aos homens que submeteram a natureza e que agora destinaram sua vida a explorá-la. E que na idade da dominação da natureza, o teatro deve retratar as relações intersubjetivas, ou mais exatamente a ‘cisão’ dos homens através desse ‘empreendimento gigantesco comum’ e Peter assim nos explica:

A problematização das relações intersubjetivas coloca em questão o próprio drama, visto que sua forma as afirma justamente como não problemáticas. Daí a tentativa de Brecht de opor ao drama ‘aristotélico’ – teórica e praticamente – um drama épico e ‘não Aristotélico’.<sup>67</sup>

Para Peter Szondi, esta idade da dominação da natureza, as relações intersubjetivas e a manutenção do drama aristotélico terá seu oponente na objetividade épica, em que o processo agora se dará através de uma narrativa em que o sujeito será o narrador épico e o espectador não será deixado de fora do espetáculo, dentro de um processo de distanciamento, assim explica o autor:

O espetáculo em sua totalidade pode ter efeito de distanciamento mediante o prólogo, o prelúdio ou a projeção de títulos. Explicitamente representado, ele não possui a condição absoluta do drama e é referido ao momento da ‘representação’, posto agora a descoberto – como objeto dela. As diversas dramatis personae podem se distanciar de si mesmas ao se representarem ou falarem de si em terceira pessoa.<sup>68</sup>

Para finalizar seu estudo sobre o teatro épico de Brecht, Peter Szondi nos explica o funcionamento técnico do mesmo e o que ele irá suscitar no espectador:

Não significando agora mais o mundo, mas se limitando a retratá-lo, o palco perde, junto com seu caráter absoluto, a ribalta graças a qual ele parece distribuir luz por si próprio,

---

<sup>67</sup> Idem. Página 134

<sup>68</sup> Ibidem. Página 137.

ele é iluminado por refletores instalados entre os espectadores, como sinal evidente de que algo lhes vai ser mostrado. O cenário causa distanciamento na medida em que deixa de simular uma localidade real e passa a ser um elemento autônomo do teatro épico que 'cita, narra, prepara e recorda'. Além das indicações de cena, o palco pode possuir também uma tela: nesse caso, os textos e imagens documentais mostram – como em Piscator – os contextos em que se desenrola o processo. Para causar distanciamento em relação ao decurso da ação, que já não tem mais a sistematicidade e a necessidade linear da ação dramática, vale recorrer a projeções de legendas, coros, canções ou mesmo gritos de 'jornaleiros' pelo contrário. Eles interrompem a ação e comentam.<sup>69</sup>

Acreditamos que este estudo sobre o teatro épico com ênfase ao estudo brechtiano não se esgota aqui, por isso, precisamos dar um desfecho. Então, finalizaremos este assunto com as impressões de Jean-Jacques Roubine<sup>70</sup> em que ele diz que o teatro épico de Brecht não terá mais um mundo fechado, que é o palco. Agora haverá uma colaboração entre palco e platéia.

Roubine em seu estudo sobre as teorias do teatro, diz que o épico de Bertolt Brecht, propõe a extinção de uma forma teatral em que, qualquer que seja a ideologia em que se apóie a obra representada, cega ou aliena o espectador e mais adiante ele nos diz, que:

A forma épica preconizada por Brecht será em primeiro lugar uma outra maneira de mostrar o real, de esfacelar as aparências. Ela mobiliza o senso crítico dos espectadores, incitando-os a descobrir por si mesmos uma verdade mais complexa do que aquela que aderiram ao entrar no teatro.<sup>71</sup>

Jean-Jacques Roubine, diz que para que se realize a forma épica, serão necessárias três condições principais:

Primeiro, é preciso reconsiderar a escrita dramática tradicional. Seu objetivo era envolver o espectador no fluxo de uma continuidade sem a qual não havia identificação com o herói. É preciso então, ao contrário, preferir o fragmentário;

---

<sup>69</sup> Ibidem. Página 138.

<sup>70</sup> *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Jean-Jacques Roubine: Zahar, 2003.

<sup>71</sup> Idem. Página 152.

Segundo, é preciso reconsiderar a estética da representação. A direção tradicional também se faz cúmplice do texto na medida em que visa assegurar, graças ao aperfeiçoamento das técnicas do palco, o efeito de ilusão e de alucinação buscado. Assim, o ator não poderia, no palco, se desligar de seu personagem, com a qual deve fazer apenas um. Assim, o cenário não poderia mostrar seu avesso, sua realidade de cenário, o material que o constitui, o maquinista que o faz funcionar...;

Terceiro, é preciso reconsiderar a relação do texto com o espectador. (...) A forma épica enfatizará os comportamentos e as opiniões, daí decorrendo, segundo Brecht, todo o resto. Em outras palavras, o personagem brechtiano, enquanto indivíduo, terá uma certa opacidade. Mas seu comportamento será, para o espectador, o revelador de um modo de inserção na sociedade e na história.<sup>72</sup>

E o estudioso de Brecht, conclui dizendo, que:

O teatro épico se interessa antes de tudo pelo comportamento dos homens uns em relação aos outros, ali onde esse comportamento apresenta uma significação histórica social, ali onde é típico.<sup>73</sup>

Sabemos que as décadas vindouras do século XX, iriam ter um reinado sob a predominância da épica e não iremos nos ater aqui nesse assunto; visto que durante os nossos estudos sobre *A Novadora Dramaturgia Barriga – Verde* estaremos discutindo detalhadamente a importância da épica no teatro moderno ocidental brasileiro, e claro, sua influência na dramaturgia de Santa Catarina.

É verdade que tivemos uma crise no drama moderno a partir da primeira metade do século XX e que esta crise foi confrontada com o surgimento da forma épica que predominou por muitas décadas daquele século é bom dizer que esta forma épica, irá nos levar a outra forma de teatro e que esta forma está ainda em fase de discussão e sem nenhuma conclusão e para alguns teóricos que estudam este tema o denominam como um *Teatro Pós-Dramático*.<sup>74</sup>

Para o teórico Hans-Thies Lehmann a denominação desse teatro é datado a partir de 1970, e começa citando Szondi, formulador da hipótese de que o

---

<sup>72</sup> Ibidem. Página 152.

<sup>73</sup> Ibidem. Página 153.

<sup>74</sup> *Teatro Pós-Dramático*. Hans Thies Lehmann: Editora Cosac & Naify, 2007.

grande teatro do modernismo será aquele que superou numa contextualização histórica a crise do drama burguês através das experimentações épicas.

Lehmann, parte da premissa que uma representação teatral faz acontecer um determinado comportamento no palco e na platéia que é o surgimento de um texto, mesmo que esse texto não tenha um discurso falado e ele nos diz que:

“Teatro pós-dramático” sinaliza a permanente inter-relação de teatro e texto, ainda que o discurso do teatro esteja no centro desta investigação, de modo que aqui o texto será considerado apenas como elemento, camada e “material” da configuração cênica, e não como o regente dessa configuração.<sup>75</sup>

Assim sendo, podemos dizer que o texto teatral não mais dramático desaparece com aquele princípio de ordenamento, narração, mas isso já acontece no teatro épico, não? Antes de considerarmos um teatro como pós-dramático devemos portanto considerá-lo como tipicamente épico, então o conceito “pós-dramático” em oposição à categoria do “pós-moderno” – significa concretamente uma problematização teatral; até porque segundo Hans-Thies, o teatro é pensado tacitamente como teatro do drama e está subordinado ao primado do texto e afirma que o teatro dramático era um grande construtor de ilusão e aí reside a discussão do paradigma entre o teatro dramático e o teatro pós-dramático.

Segundo a teoria do pós-dramático de Lehmann, ele nos diz, que:

Com o conceito de paradigma não se deve fomentar a ilusão de que a arte, como a ciência, deixa comprimir na lógica de desenvolvimento de paradigma e mudança de paradigma. Ao discutir os fatores estilísticos pós-dramáticos, seria fácil indicar a todo instante essa lógica que o novo teatro compartilha com o teatro dramático convencional ainda existente.<sup>76</sup>

Podemos dizer que a partir de 1970 é que se começou a discutir a denominação de Teatro Pós-dramático segundo Lehmann; a fragmentação da

---

<sup>75</sup> Idem. Página 30.

<sup>76</sup> Ibidem. Página 33.

narrativa, a heterogeneidade de estilo e elementos hipernaturalistas, grotescos e neo-expressionistas, que são típicos do teatro pós-dramático, assim sendo ele ainda acrescenta que desde 1970 até 1990, grosso modo, foi amplamente utilizada a denominação de teatro pós-moderno e isso se desdobra em muitas “classificações”, tais como: teatro da desconstrução, teatro plurimidiático, teatro restaurador, tradicional e convencional, teatro do gesto e movimentos, ambigüidade, celebração da arte como ficção, celebração do teatro como processo, descontinuidade, heterogeneidade, não-textualidade, pluralismo, diversidade de códigos, subversão, multilocalização, perversão, o ator como tema e figura principal, deformação, o texto como um valor autoritário e arcaico, a performance como terceiro elemento entre o drama e o teatro, o caráter antimimético, a rejeição da interpretação.

É claro que a partir de 1970 e desde então, muitos teóricos colocaram em sua pauta este debate, que foi o entendimento dessa dramaturgia pós-dramática. Lehmann, diz que dramaturgos consagrados como Ionesco, Beckett e Genet, passarão a ser denominados, autores do pós-dramático. Podemos dizer que, a partir da década de setenta, qualquer texto que fosse um pouco “diferente” levaria paradoxalmente a nomenclatura de pós-dramático; mesmo que estilisticamente não fugisse em regra das estruturas aristotélicas.

O adjetivo “pós-dramático” na visão de Hans-Thies, irá designar um teatro que se vê impelido a operar para além do drama e em um tempo “após” em que ele definirá de configuração do paradigma do drama do teatro.

O autor diz também que esse teatro que se proclamou pós-dramático não quer em síntese dizer “experimento” e correr os riscos artísticos; apesar de ser um teatro arriscado e que este teatro só foi possível graças às vanguardas históricas e que estas vanguardas irão surgir com o escândalo teatral em torno de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, na Paris de 1896. E depois disso, passando pelo futurismo, dadaísmo e pelo surrealismo, à nova estética da provocação. E quanto aos “ismos” o autor do pós-dramático, nos define, assim:



O dadaísmo, o futurismo e o surrealismo queriam atacar o espectador de tal modo a afetá-lo não só mentalmente como também corporalmente. Foi determinante para a estética teatral o deslocamento da obra para o acontecimento.<sup>77</sup>

É preciso finalizar esse breve relato sobre o estudo de Lehmann e o nosso entendimento do teatro pós-dramático, que tanto tem se discutido nas últimas décadas, inclusive merecendo importante estudo por parte de alguns teóricos brasileiros que veremos a seguir. Temos certeza, que este estudo estilístico e estético, não findará aqui. Até porque, acreditamos ser um assunto ainda novo em nossa pauta teatral e que ainda, muito se elucubrará sobre este tema. Portanto, antes de avançarmos nos estudos do pós-dramático, no entendimento dos teóricos brasileiros, passamos a palavra para o estudioso, Hans-Thies Lehmann:

O teatro pós-dramático libera o fator formal-ostensivo da cerimônia de sua mera função de intensificar a atenção e o faz valer por si mesmo como qualidade estética, longe de qualquer referência religiosa ou cultural. O teatro pós-dramático é a substituição da ação dramática pela cerimônia, com a qual a ação dramático-cultural estava intrinsecamente ligada em seus primórdios. Assim, o que se entende por cerimônia como fator do teatro pós-dramático é toda a diversidade dos procedimentos de representação sem referencial, conduzidos porém com crescente precisão: as manifestações de uma comunidade particularmente formalizada; construções de processos rítmicos-musicais ou visual-arquitetônicos; formas para-rituais como a celebração do corpo, da presença; a ostentação enfática ou monumental.<sup>78</sup>

É claro que pretendemos fazer aqui uma síntese sobre o teatro pós-dramático, até porque, ele será objeto de estudo numa das peças que iremos analisar em minha tese.

Em se tratando de um estudo mais acurado sobre o teatro pós-dramático na visão dos teóricos brasileiros, tivemos bons ensaios com Sílvia Fernandes (“Teatro Pós-Dramáticos”), Ingrid Dormien Koudela (“Teatro Político e o Pós-Dramático”), Rosângela Patriota (“O Pós-Dramático na Dramaturgia”), Luiz

---

<sup>77</sup> Ibidem. Página 99.

<sup>78</sup> Ibidem. Página 99.

Fernando Ramos (“Pós-Dramático ou a Poética da Cena?”), Márcio Aurélio Pires de Almeida (“A Encenação no Teatro Pós-Dramático in Terra Brasilis”), Matteo Bonfitto (“O Ator Pós-Dramático: Um Catalisador de Aporias?”), Soraia Maria da Silva (“A Linguagem do Corpo”) Sônia Machado de Azevedo (“O Corpo em Tempos e Lugares Pós-Dramáticos”), Cibele Forjaz (“A Linguagem da Luz: A Partir do Conceito de Pós-Dramático Desenvolvido por Hans-Thies Lehmann”), Livio Tragtenberg (“A Linguagem Sonora”), Sérgio Salvia Coelho (“O Crítico Pós-Dramático: Um Alfandegário sem Fronteiras”), Fernando Pinheiro Vilar (“O Pós-Dramático em Cena: La Fura dels Baus”), Maria Lúcia de Souza Barros Pupo (“O Pós-Dramático e a Pedagogia Teatral”) e Hans-Thies Lehmann (“O Teatro Pós-Dramático e o Teatro Político”).<sup>79</sup>

Entre os estudiosos brasileiros, Sílvia Fernandes faz uma ótima interpretação sobre o ensaio de Lehmann e começa dizendo que antes da definição de pós-dramático, o autor menciona outras terminologias:

No percurso de definição do pós-dramático, Lehmann menciona a terminologia que o antecedeu, referindo-se aos teatros multimídia, da desconstrução, do gesto e do movimento e, especialmente, ao teatro energético de Jean-François Lyotard, termo cujo descarte justifica por acreditar que desloca o foco da tradição do teatro dramático.<sup>80</sup>

Ainda em seu ensaio sobre Lehmann, Sílvia Fernandes nos diz que o autor justifica esse novo teatro com o desaparecimento do triângulo Drama, Ação e Imitação, vejamos:

Para sintetizar melhor seu conceito, Lehmann observa que a totalidade, ilusão e reprodução do mundo constituem o modelo do teatro dramático. E que a realidade do novo teatro começa exatamente com a desaparecimento do triângulo drama, ação, imitação, o que acontece em escala considerável apenas nas décadas finais do século XX. Para o estudioso mesmo as vanguardas históricas não conseguem escapar totalmente ao modelo, pois preservam o essencial do teatro dramático ao permanecerem fiéis ao princípio da mimese da ação. A afirmação, bastante discutível, é nuançada logo a seguir pelo próprio

---

<sup>79</sup> *O Pós-Dramático*. J. Guinsburg e Sílvia Fernandes (orgs.): Editora Perspectiva, 2008.

<sup>80</sup> Idem. Página 12.

autor, especialmente quando nota, nas vanguardas, o deslocamento da obra acabada para o acontecimento teatral, evidente no caráter processual e imprevisível dos atos performativos dos surrealistas, por exemplo.<sup>81</sup>

Sílvia Fernandes, diz que Lehmann para analisar o teatro pós-dramático, ele precisou primeiro estudar a reteatralização e a autonomia da linguagem cênica a partir de 1900 e ela assim nos descreve:

Isso não impede que Lehmann analise, numa breve passagem, a reteatralização e a autonomia da linguagem cênica a partir de 1900, data que considera o marco de entrada do teatro no século da experimentação, quando a cena passa a refletir sobre suas próprias possibilidades expressivas, independentes de um texto a encenar, e se concentra sobre a realidade teatral em prejuízo da representação do mundo. (...) De acordo com o ensaísta, é a partir daí que a teatralidade começa a ser trabalhada, ainda que timidamente, como dimensão artística independente do texto dramático, em um processo de autonomia que se completa apenas no final do século XX.<sup>82</sup>

Para fecharmos este assunto, voltamos à Silvia Fernandes quando diz que Hans-Thies Lehmann, considera Tadeuz Kantor um artista pós-dramático.

Acredito que para se falar da *Novadora Dramaturgia Barriga-Verde*, seja impossível não historiar antes os primórdios da dramaturgia brasileira e é claro para historiá-la faz-se necessário um diagnóstico aprofundado desde o seu berço, onde ela se originou. Portanto, achamos necessário que façamos um breve relato sobre o teatro religioso no Brasil a partir dos anos de 1500.

Sabemos que o teatro brasileiro tem sua origem no teatro religioso e graças à engenhosidade e inteligência do Padre José de Anchieta<sup>83</sup>, que em nome dos ideais da igreja católica e dos colonizadores portugueses que tinham como objetivo “catequizar” os índios, nos deixou como legado cultural, alguns autos que podemos analisá-los como verdadeiros tratados antropológicos e sociológicos da sociedade daquele período.

---

<sup>81</sup> Ibidem. Página 13.

<sup>82</sup> Ibidem. Página 15.

<sup>83</sup> *José de Anchieta*. Seleção e Tradução do Tupi por Eduardo Navarro: Editora Martins Fontes, 1999.

Entre os autos que falamos, estão: *Auto da Pregação Universal* (título escrito em três línguas: Português, Espanhol e Tupi), *Auto de Santa Úrsula, Na Aldeia de Guaraparim* e a obra mais conhecida: *Auto de São Lourenço*<sup>84</sup>. Podemos dizer que as obras do Padre José de Anchieta distam a partir de 1561 com sua estréia com o *Auto da Pregação Universal* e finda-se com a sua morte em 09 de junho de 1597 em Rerityba no Estado do Espírito Santo.

Para o mestre e estudioso Sábado Magaldi, não chegaram até nós outras peças jesuíticas e o que se tem, são notícias de alguns pesquisadores que encontraram apenas anotações de festejos comemorativos, sem especificar apresentações de autos. Para Sábado, até o período do século XVII, tem-se apenas duas peças do baiano Manuel Botelho de Oliveira (1637-1711), considerado o primeiro comediógrafo brasileiro e suas comédias, foram: *Hay Amigo para Amigo e Amor, Engaños y Celos* e há quem diga, que se tratam de réplicas de autores espanhóis. No mais, segundo o mestre Magaldi, o que se viu foi um vazio de dois séculos.

E o mestre nos pergunta o por que desse vazio teatral. E ele mesmo nos responde:

Além da falta de documentos (poderíamos conjecturar que é mais deles esse vazio), talvez algumas coisas o expliquem: eram novas as condições sociais do país, não cabendo nos centros povoados o teatro catequético dos jesuítas; e os nativos e portugueses precisaram enfrentar os invasores de França e Holanda, modificando-se o panorama calmo e construtivo, propício ao desenvolvimento.<sup>85</sup>

Décio de Almeida Prado<sup>86</sup> nos diz que, se consideramos o teatro do período de Anchieta apenas como espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, então, o aparecimento do teatro, coincide com a formação da própria nacionalidade. Vejamos como Décio nos explica:

Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis,

---

<sup>84</sup> *Panorama do Teatro Brasileiro*. Sábado Magaldi: MEC/DAC/FUNARTE/SNT, 1977.

<sup>85</sup> Idem. Página 33.

<sup>86</sup> *De Anchieta a Alencar*. Décio de Almeida Prado: Editora Perspectiva, 1993.

então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XIX.<sup>87</sup>

Sendo assim, no entendimento de Décio, o berço do teatro brasileiro não está na obra do Padre José de Anchieta. É claro que não conjuminamos totalmente com estas colocações; mas respeitamos o ponto de vista do inesquecível mestre, Décio de Almeida Prado. É importante dizer que mesmo se tratando de um teatro de catequese, não podemos deixar de exaltar a magnitude de José de Anchieta, mesmo a serviço da igreja e dos colonizadores, ele deixou-nos em seus autos sacramentais, em nossa ótica particular, um legado quase antropológico do surgimento de uma nova nação.

E se tratando de dramaturgia desses primórdios do teatro brasileiro, podemos dizer que não surgiram dramaturgos que pudessem ser identificados como relevantes e cujas obras se perpetuassem até dos dias de hoje. É claro que não podemos deixar de citar o brasileiro radicado em Portugal, Antônio José da Silva (O Judeu) queimado pela inquisição portuguesa aos 34 anos em 1739. Antônio José, nos deixou obras dignas de análise; mesmo sabendo que as mesmas nada tinham a ver com a realidade brasileira e segundo Magaldi, estavam sim, próximas ao mundo português. Suas obras foram: *Guerras do Alecrim e Manjerona, Dom Quixote, Labirinto de Creta, Encontro com Medeia e Esopo*, além das óperas em estilo italiano. Mesmo tendo vivido distante da terra pátria é reconhecido até hoje como um dos precursores do teatro nacional. Embora haja divergência sobre este assunto.

Para Sábato Magaldi<sup>88</sup>, podemos nos contentar com animador alento, se aceitássemos considerar nacional o teatro de Antônio José da Silva:

Antônio José precisou renegar sempre a origem, para garantir a sobrevivência, que afinal lhe foi recusada. Como poderia ele buscar as raízes brasileiras? E essas raízes, sobretudo no caso, não seriam raciais, dominando as lembranças de um solo episódico? Em face da biografia, o Teatro de Antônio José da Silva parece uma alienação de si mesmo

---

<sup>87</sup> Idem. Página 15.

<sup>88</sup> *Panorama do Teatro Brasileiro*. Sábato Magaldi: MEC / SNT / DAC / FUNARTE, 1997.

– quanto mais do nascimento no Brasil. Guerras do Alecrim e Manjerona, Anfitrião ou Espo-paida nada tem a ver com a nossa realidade.<sup>89</sup>

É claro que quando falamos de Antônio José da Silva, podemos dizer, tratar-se de um dos precursores do teatro nacional na primeira metade do século XVIII, não podemos deixar de falar de Gonçalves de Magalhães (1811-1882) como um dos maiores impulsionadores para a concretização de uma dramaturgia nacional.

Homem de uma vasta cultura, tendo inclusive vivido em Paris onde fora estudar filosofia e teve algumas de suas obras editadas em francês. Sua primeira peça nada mais foi que uma tragédia e em homenagem a Antônio José da Silva em que se intitulou: *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*; tendo sua primeira montagem realizada por João Caetano que mais tarde irá montar *Olgiato*, outra tragédia também de sua autoria.

Ainda em seu estudo sobre o teatro brasileiro, Sábato Magaldi irá falar com muito carinho da obra de Gonçalves de Magalhães e o seu grau de relevância para a dramaturgia nacional. Vejamos como pensa o mestre Magaldi da obra de Magalhães:

Juízo tão severo não nos tolhe a curiosidade de assistir a uma boa montagem do teatro de Gonçalves de Magalhães. Supomos, aliás, que um espetáculo vigoroso e inteligente quebre a frieza e o cerebralismo sugerido pelas tragédias. Antônio José e Olgiato não se distiguem por qualidades positivas: assinalam-se, antes pela ausência de defeitos invalidadores. O pudor, a contenção e o desejo de medida poupam o extavasamento melodramático, fatal para quase toda a dramaturgia acentuadamente romântica. O classicismo congênito de Magalhães freou nele as tendências da época, esbatendo o que seria menos aceitável ao gosto de hoje. O espírito crítico não bastou para fazer de Gonçalves de Magalhães um bom dramaturgo. Impediu, porém que ele se derramasse no dramalhão.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Idem. Página 31.

<sup>90</sup> Ibidem. Página 39.

E para fechar este assunto, fomos nos estudos de Mariângela Alves de Lima<sup>91</sup> em que a teórica discorre sobre o teatro de Magalhães, como:

O teatro foi episódio breve na biografia do autor. Estas duas peças e a tradução de Otelo, embora haja referências a outras traduções inéditas, resumem um vínculo pontual com o panorama teatral do seu tempo. Médico, diplomata e incansável polígrafo, Gonçalves de Magalhães mereceu a reputação de pioneiro em várias frentes da cultura da primeira metade do século XIX. Poeta inaugural do movimento romântico cujo marco consagrado foi o livro *Suspiros Poéticos e Saudades*, editados em Paris em 1836.<sup>92</sup>

A segunda metade do século XVIII e início do século XIX foi promissora, pois, foi nesse período que surgiu a comédia de costume e à frente dos escritores desse período, podemos dizer que seu grande expoente foi Martins Pena (1815-1848) o grande fotógrafo de sua época. Graças a ele nos foi possível detectar que “corrupção” não é um privilégio da nossa contemporaneidade e também que o homem simples do povo daria entrada pela porta da frente à dramaturgia brasileira e assim poderemos traçar um perfil sociológico daquele período. Martins Pena escreveu vinte comédias de costumes sendo uma delas sem título e seis dramas.

Para o historiador Silvio Romero, há quase um século atrás, julgava-se a comédia de Martins Pena um painel histórico da vida do país, na primeira metade do século XIX. Podemos dizer, tratar-se de um Aristófanes com as cores do Brasil.

Sábato Magaldi<sup>93</sup>, define Pena como o fundador da comédia nacional, vejamos:

Poucos, talvez, na ocasião, assinalassem o significado do acontecimento. Começava aí, porém, uma carreira curta e fecunda (Martins Pena escreveu dos 22 aos 33 anos de idade, quando morreu, 20 comédias e 6 dramas), e o verdadeiro teatro nacional, naquilo que ele tem de mais específico e autêntico. Martins Pena é o fundador da nossa comédia

---

<sup>91</sup> *O Teatro de Gonçalves de Magalhães*. (Org.) Mariângela Alves de Lima: Editora Martins Fontes, 2005.

<sup>92</sup> Idem. Introdução da Página X.

<sup>93</sup> *Panorama do Teatro Brasileiro*. Sábato Magaldi: MEC / DAC / SNT / FUNARTE, 1977.

de costumes, filão rico e responsável pela maioria das obras felizes que realmente contam na literatura teatral brasileira.<sup>94</sup>

Não só das comédias de Martins Pena, viveu o Brasil do século XIX. Outros comediógrafos tiveram talvez o mesmo grau de importância que Pena e entre eles podemos citar, Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882). Com Joaquim houve uma superação dos dramalhões, das óperas italianas e as comédias francesas tão em voga na segunda metade daquele século e a comédia continuou sendo a grande protagonista.

Joaquim Manuel de Macedo escreveu sobre o consumismo, requinte, luxo, sofisticação, exageros; uma crítica aos costumes de um povo que tinha seu olhar todo voltado para as coisas de Paris. Escreveu ao todo 15 comédias e a ele devemos esse olhar crítico sobre o poder alienígena que insistiu e insiste em se perpetuar na consciência de nosso povo nestes últimos séculos.

Sábato Magaldi irá definir a obra de Joaquim Manuel de Macedo, como um estudo temático:

Buscados no patrimônio comum das décadas em que se dedicou ao palco, sem acrescentar-lhes uma contribuição nova. Seu talento inovador já se manifestara no romance, em que *A Moreninha* significava um marco romântico, pelo frescor e pelo viço da inspiração. Aliado ao teatro às intenções “realistas” da escola francesa de Dumas, Scribe e tantos outros, cujos ensinamentos vigoraram em nosso palco a partir de 1850, Macedo afastou-se da sátira concreta de Martins Pena para dedicar-se às críticas genéricas, sempre veiculadas pelos moralistas do teatro.<sup>95</sup>

Outro nome que valorizou as nossas comédias de costumes foi França Júnior (1838-1890), esse academicista que soube se apropriar de sua erudição para escrever suas comédias. As comédias de França Júnior eram escritas na realidade sob encomenda; como ele mesmo dizia que só escrevia seus textos porque sabia que Artur Azevedo iria montar. E foi Azevedo seu grande parceiro

---

<sup>94</sup> Idem. Página 40.

<sup>95</sup> Ibidem. Página 77.



teatral, tendo escrito em conjunto uma Revista que ao ser censurada e por não ser montada, acabou perdendo a sua atualidade.

França Júnior foi um escritor que se deparou com a censura da época em nome do Conservatório Dramático (e por de trás do conservatório estava a figura reacionária de João Caetano). Escreveu 21 comédias, 1 Revista, folhetins e crônicas para os jornais *Gazeta de Notícias* e *O Globo* e coube a Sabato Magaldi, dizer que França Júnior seria o verdadeiro continuador de Martins Pena, vejamos:

O verdadeiro continuador de Martins Pena, na preocupação precípua de fixar os costumes, foi França Júnior. Diversas características análogas, presas à crônica da realidade à volta, aproximam a obra de ambos, embora a distância de algumas décadas devesse forçosamente alterar a visão da sátira.<sup>96</sup>

Quando falamos dos nossos dramaturgos dos dois últimos séculos e ao contextualizá-los com suas relevâncias ao fazer dramaturgic da época, não podemos deixar de falar de José de Alencar (1829-1877), tido como um dos grandes romancistas daquele período e impulsionador do realismo, acabou enveredando-se pelo mundo do teatro, pois acreditava que havia uma ausência de letristas ao fazer teatral e com isso ganhou a cena brasileira a partir de sua célebre constatação.

O teatro de Alencar terá influência direta do realismo francês e a sua temática teatral, terá como base a moral e a grande protagonista desse tema será a mulher, que para Roberto Schwarz<sup>97</sup>, as mulheres na dramaturgia de José de Alencar, são a sua própria desilusão com o teatro.

José de Alencar escreveu 11 textos teatrais e entre eles estão as comédias e os dramas. Ainda nos estudos organizados por Schwarz, lemos Flávio Aguiar em seu artigo “As Pobres Mulheres Pobres no Teatro de Alencar” em que diz:

Quando, pois, Alencar aderiu ao teatro realista francês, capitaneado por Dumas Filho certamente menos por moda do que por profunda convicção íntima. A afirmação da ideologia burguesa na sociedade e na família, o elogio do casamento e da honra, a lou-

---

<sup>96</sup> Ibidem. Página 130.

<sup>97</sup> *Os Pobres na Literatura Brasileira*. (Org.) Roberto Schwarz: Editora Brasiliense, 1983.

vação do trabalho que viajavam com o teatro realista serviram como luva ao jovem empreendedor literário disposto a uma literatura patriota.<sup>98</sup>

Nessa galáxia de comediógrafos que surgiram a partir do século XVIII e estendeu-se por todo o século XIX, não poderíamos deixar de citar a importância de Artur Azevedo (1855-1908) considerado uma das figuras mais populares do teatro em sua época e no início do século XX. Com sua obra conseguiu parodiar a sociedade e foi acusado de corromper o gosto dos espectadores. Nos deixou um legado de mais de 50 escritos teatrais, entre eles estão as Revistas e as Operetas e, Antonio Martins<sup>99</sup> vai nos dizer que a obra de Azevedo está impregnada de uma ironia metalinguística e um acentuamento do grotesco, dando-nos uma pista de uma dramaturgia com perspectiva de uma futura modernidade. Não podemos deixar de falar da paixão de Arthur pelo teatro, que era quase uma obsessão.

Inclusive na apresentação dos Livros editados pela INACEN em 1983, *Teatro Completo de Artur Azevedo* (Tomos de 1 à 5) o estudioso Antonio Martins nos mostra esta paixão do dramaturgo pelo teatro:

Quando eu morrer, não deixarei o meu pobre nome ligado a nenhum livro, ninguém citará um verso nem uma frase que me saísse do cérebro; mas com certeza hão de dizer: 'ele amava o teatro' e este epitáfio moral é bastante, creiam, para a minha bem-aventurança eterna.<sup>100</sup>

Deixamos para falar por último sobre os dramaturgos, Gonçalves Dias e Qorpo-Santo, que só tiveram suas obras reconhecidas tardiamente após suas mortes. E numa análise bem particular nossa, os colocamos entre os maiores escritores da nossa dramaturgia nos meados do século XIX. E será com este propósito, que queremos reafirmar a importância primeiro de Gonçalves Dias (1823-1867) para o teatro brasileiro, até porque poucos teóricos ou estudiosos tentaram decifrar sua obra no período de sua efêmera vida.

Nascido em 10 de agosto de 1823 no estado do Maranhão, mestiço, provavelmente resultado do cruzamento de três tipos sanguíneos – branco, negro

---

<sup>98</sup> Idem. Página 35.

<sup>99</sup> *Arthur Azevedo: A Palavra e o Riso*. Antonio Martins: Editora Perspectiva, 1988

<sup>100</sup> Idem. Página de apresentação.

e índio. Já na sua infância, estudava latim, francês e filosofia. Na adolescência irá para Coimbra – Portugal e lá entrará para o Colégio das Artes, onde estudará letras clássicas, retórica, filosofia e matemática.

Aos vinte anos de idade, escreveu o poema: *Canção do Exílio* e os dramas: *Patkull* e *Beatriz Cenci*. Em 1846, escreve aquela que será considerada sua grande obra para teatro: *Leonor de Mendonça*. E em 1850, ainda convalescendo da doença da febre amarela, escreve seu último drama: *Boabdil*.

Analisando os dramas de Gonçalves Dias, a estudiosa Marlene de Castro Correia<sup>101</sup>, nos faz um resumo interessante sobre estas peças e nos diz que em *Patkull*:

A motivação inicial do conflito decorre do regime patriarcal, pois Namry abdica do amor a Paikel para cumprir a vontade do pai, que a destinara a Patkull; no seu desenvolvimento, porém, o centro de tensão se desloca da esfera do social para situar-se em plano ético, pois o confronto entre o caráter nobre de Patkull e a falha moral de Paikel provoca a mudança de sentimentos da heroína, que, de livre arbítrio, faz sua opção amorosa em favor do herói. Outro elemento mobilizador de expectativa se prende à trama política em que se enreda Patkull, vítima de uma cilada de Paikel. Nessa peça, portanto, a estrutura do poder patriarcal sofre uma diluição enquanto foco gerador de dramaticidade.<sup>102</sup>

Marlene continua suas análises e agora ela nos fala de *Beatriz Cenci*:

Ao contrário, ela é agenciada como fator de concentração dramática, pois dela partem e para ela convergem o jogo de tensões e o feixe de ações decisivas: a luta entre esposa e marido, o embate entre pai e filha, a violação de Beatriz, o assassinato de Marcio, o envenenamento de Francisco Cenci, a morte de Lucrecia. O incesto de Beatriz Cenci, quando inserido no microcontexto da peça e no macrocontexto da obra global de Gonçalves Dias, nem conota fatalidade trágica, nem rebelia romântica contra as interdições ao amor; antes compõe uma representação hiperbólica do regime patriarcal, radicalizando e tornando literais a posse e domínio da mulher pela instância paterna.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> *Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro*. Marlene de Castro Correia: MEC/FUNARTE/SEAC/SNT, 1979.

<sup>102</sup> Idem. Página 02.

<sup>103</sup> Ibidem. Página 02.

Considerada como a obra mais bem acabada de Gonçalves Dias, a peça *Leonor de Mendonça* segundo Marlene de Castro Correia:

Se peculiariza pela reconstituição histórica mais profundamente realizada, não circunscrita aos dados exteriores, e pelo aproveitamento dramático mais eficiente do espaço cênico, qualidades essas obtidas mediante a seleção e articulação de objetos mais densamente significativos do contexto cultural evocado e mais efetivamente integrados no conflito, no qual assumem valor funcional e/ou simbólico. Leonor de Mendonça aplica-se a fórmula de Jean Cocteau: “Um décor qui joue”.<sup>104</sup>

E para finalizar as análises e os resumos das peças de Gonçalves Dias, Marlene nos fala da última peça do dramaturgo, *Boabdil*:

O conflito central de Boabdil se elabora em torno de uma complicação amorosa, à qual se entrelaçam complicações políticas, a exemplo do que ocorrera em Patkull. A intriga sentimental se tece a partir da prepotência do pai de Zoraima, que a compele a renunciar ao amor de Ibrahim para unir-se a Boabdil, último rei mouro de Granada. Zoraima, ao contrário de Namry, no íntimo mantém inabalável o seu irrealizado amor a Ibrahim, e este, diferentemente de Paikel, sintetiza todas as virtudes heróicas – o que torna mais odiosa a barreira interposta entre os dois e garante à contestação do poder patriarcal maior impacto junto ao público, mobilizando-lhe a revolta e a solidariedade.<sup>105</sup>

Nos estudos de mestre Décio de Almeida Prado<sup>106</sup>, ele diz que a peça *Leonor de Mendonça* será o mais belo drama do nosso romantismo – e talvez de todo o teatro brasileiro. E neste ensaio sobre a peça de Gonçalves Dias, o estudioso pretende falar de uma triplicidade nesta dramaturgia, vejamos:

Este ensaio sobre Leonor de Mendonça, de Gonçalves Dias, se outra originalidade não tiver, pretende ter pelo menos a de ser triplicemente fora de moda: primeiro, por encarar o conteúdo psicológico e social da peça, não os processos dramáticos envolvidos

---

<sup>104</sup> Ibidem. Página 02

<sup>105</sup> Ibidem. Página 03.

<sup>106</sup> O Teatro de Anchieta a Alencar. Décio de Almeida Prado: Editora Perspectiva, 1983.

em sua feitura; segundo, por vinculá-la, de certa forma, à personalidade do autor, admitindo que há ou pode haver afinidade entre criador e criatura; terceiro, por tentar colocá-la em perspectiva histórica, rompendo a sincronia em favor da diacronia.<sup>107</sup>

Em seu outro estudo sobre Gonçalves Dias, o mestre Décio de Almeida Prado<sup>108</sup>, vai nos dizer que as peças do autor tratam de discutir os dramas oriundos do “amor” e que se pode justificar devido a juventude do autor. Décio nos diz:

As quatro peças deixadas por Antonio Gonçalves Dias (1823–1864), Beatriz Cenci, Patkull, Leonor de Mendonça, Boabdil, foram compostas entre 1843, quando ele, aos vinte anos, ainda estudava em Coimbra, e 1850, já na fase final da sua breve e brilhantíssima carreira de poeta e dramaturgo. Tirando-se poucas exceções, poder-se-ia dizer, generalizando, que tais peças passam na Europa, quando não especificamente em Portugal. Contemplam o passado, não o presente, centrando-se sobre o período que vai do declínio da Idade Média até o alvorecer das nacionalidades modernas. Regem-se, no campo social e moral, pelas leis da cavalaria, revistas e embelezadas pelo romantismo.<sup>109</sup>

Não podemos deixar de colocar aqui em nossos estudos, as análises sempre tão esclarecedoras do nosso grande mestre Sábado Magaldi<sup>110</sup> que vai nos dizer que Gonçalves Dias inclui-se entre os raros exemplos da história do teatro que só receberam a consagração da posteridade, passando despercebidos para os contemporâneos.

O mestre Sábado, nos diz ainda que Gonçalves Dias iria aceitar que o “drama” resumisse a comédia e a tragédia, como bem nos explica aqui as palavras de Gonçalves:

“Ora, se a tragédia se não pode conceber sem verso, assim também a comédia sem prosa não pode existir perfeita”.<sup>111</sup>

---

<sup>107</sup> Idem. Página 243.

<sup>108</sup> *O Drama Romântico Brasileiro*. Décio de Almeida Prado: Editora Perspectiva, 1996.

<sup>109</sup> Idem. Página 89.

<sup>110</sup> *Panorama do Teatro Brasileiro*. Sábado Magaldi: Edição MEC/DAC/SNT/FUNARTE, 1977.

<sup>111</sup> Idem. Página 74.

E mais adiante, Sábato continua discorrendo sobre o drama e a comédia e a problemática da prosa e deixa a seguinte colocação:

Não sentiu que dispusesse de nome e simpatias, contudo, para intentar em seu teatro uma inovação. Todas as peças são escritas em prosa. O malogro de uma audácia acarretaria “no progresso da arte retardamento de um século ou mais”. O grande poeta não ousou, por isso, no teatro, tudo o que intuía o seu gênio. Fez em Leonor de Mendonça, um drama sóbrio e elevado. Certamente a melhor obra do gênero em nossa literatura dramática do século XIX.<sup>112</sup>

Gostaríamos de finalizar esse trabalho sobre a vida e a obra de Gonçalves Dias, esse mestiço que foi arrancado do convívio materno aos seis anos de idade e orfão de pai aos treze, sendo educado pela caridade da madrasta e por alguns amigos. Muito cedo foi atacado pela sífilis e mais tarde pela tuberculose.

Tudo isso o fez um homem triste, cético, trazia consigo o preconceito da cor. Manuel Bandeira, segundo Magaldi foi um dos mais carinhosos biógrafos de Gonçalves Dias e em um de seus estudos sobre o dramaturgo, ele se queixará, dizendo que o poeta tinha todos os motivos – menos de ser um homem triste.

Gonçalves Dias sabia da sua genialidade e que poderia escrever sem medo de incorrer em ridículo. O mestre Décio de Almeida Prado<sup>113</sup> escreveu sobre este assunto e nos trouxe o texto do próprio letrista quando do desabafo a um amigo:

“Todo o meu empenho, digo-te muito em segredo e todo cheio de vergonha, é ser o Primeiro Poeta no Brasil, e, se houver tempo, o primeiro literato”.<sup>114</sup>

Décio de Almeida Prado continua falando das qualificações de Gonçalves Dias e nos deixa claro o estado psicológico do autor e o sofrimento que fora a sua vida. Décio, fala de mais uma passagem em que Dias, mais uma vez, desabafa

---

<sup>112</sup> Ibidem. Página 74.

<sup>113</sup> Teatro de Anchieta a Alencar. Décio de Almeida Prado: Editora Perspectiva, 1983.

<sup>114</sup> Idem. Página 270.

com um amigo:

Neste mar da vida , onde eu vou boiando às tontas, e tão fora do rumo ordinário que outros seguem, quem me sustenta – bem o sabes, é apenas a minha vontade. Eu disse: quero; e tenho querido sempre, apesar de ninharias, de vexaçãozinhas e mesquinhezas, que há muito teriam subjugado a mais altos do que eu.<sup>115</sup>

E dando continuidade à discussão sobre as injustiças ocorridas ao longo da história para com alguns de nossos letristas teatrais, não poderíamos deixar de nos reportar a Qorpo-Santo, talvez entre todos na história da dramaturgia brasileira tenha sido o mais afetado.

Sabemos que temos pouquíssima bibliografia escrita sobre o autor; até porque o mesmo veio à luz da razão nos meados da década de sessenta, do último século, e desde então alguns teóricos tentam decifrá-lo. É compreensível que pouco se tenha estudado sobre ele, afinal há um lapso de tempo que nos separa de Qorpo-Santo em quase cem anos.

Em 1969 a Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do sul, lançou para todos nós a *Antologia Qorpo-Santo*<sup>116</sup>. E a partir daí, passamos a tomar conhecimento dessa vasta e riquíssima obra que com certeza estaremos lhe dando uma absolvição para toda a posteridade; embora que tardia.

José Joaquim de Campos Leão, mais conhecido como Qorpo-Santo, nasceu na Vila do Triunfo, à margem do Jacuí, em 19 de abril de 1829, às 11 horas; morreu em sua cidade natal, Porto Alegre a primeiro de maio de 1883 e quanto ao seu pseudônimo ele irá dizer que:

Se a palavra Qorpo-Santo foi me infiltrada em tempo que vivi completamente separado do mundo das mulheres, posteriormente, pelo uso da mesma palavra hei sido impedido para esse mundo.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Ibidem. Página 271.

<sup>116</sup> *Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Qorpo-Santo*. Estudo de Guilhermino César. MEC/SEAC/SNT/FUNARTE, 1980.

<sup>117</sup> Idem. Página 12

Qorpo-Santo teve uma vida conturbada. A doença mental apareceu muito cedo em sua vida e como consequência viu sua carreira de professor truncada por muito tempo, o afastamento do seio familiar e o isolamento da própria sociedade.

Até os 35 anos, gozava de consideração e prestígio, foi quando detectou-se o mal que iria mudar toda a sua vida. Daí por diante era um cidadão em queda livre e mesmo diante do sofrimento continuou escrevendo suas comédias.

E foi ele mesmo que trouxe a público todos os exames de sanidade mental em que na maioria lhe davam como apto ao convívio familiar e social; bem como a exercer sua profissão. Entre tantas controvérsias sobre sua sanidade o autor resolveu defender-se, escrevendo para juizes e médicos creditando para si a boa saúde mental.

O dramaturgo foi um homem muito além de seu tempo e por isso viu um mundo estranho e que o mesmo precisava ser modificado. Nem a ortografia passou-lhe despercebida, quando ensaiou algumas modificações ortográficas, como:

O primeiro suprimia para exemplo o U na palavra Que, em seu abecedário para aprender-se a ler nas escolas; o segundo diz e exemplifica em uma nota de sua gramática Que o quê se pode fazer com menos, não se deve fazer com mais.<sup>118</sup>

É claro que sua nova ortografia não pararia por aí. Propôs outras modificações, como :

Escrever Q em palavras em que o X, e outras letras furtão o som desta. Empregar sempre o G com o som forte que tem em Gado, Guerra, etc..., cuja segunda palavra se pronunciará do mesmo modo, escrevendo-se Gera (e não guerra).<sup>119</sup>

Não iremos adiante nesse assunto de ortografia até porque nos ocupáramos muito nesse tema; caso haja interesse, pode-se consultar a bibliografia de Qorpo-Santo na Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro.

---

<sup>118</sup> Ibidem. Página 23.

<sup>119</sup> Ibidem. Página 23. (ver relação completa no livro aqui citado).



Para o ensaísta e crítico Guilhermino César:

Esse homem, cuja vida foi um pesadelo, não é personagem de ficção; existiu realmente no Rio Grande do Sul, em meados do século XIX. E não só conseguiu agitar o ambiente, se bem que para receber pesada carga de remoque, zombaria e sarcasmo, como teve forças para fazer com que sua obra chegasse até nossos dias mais viva do que nunca.<sup>120</sup>

Mais adiante em seu estudo sobre a obra de Qorpo-Santo, Guilhermino dirá que o dramaturgo foi escarnecido em vida e que não foi poupado nem depois de morto. Mesmo assim, se falava dele naquela época como um mito – um doido que havia escrito poesias de doido.

Guilhermino Cesar irá nos dizer que as comédias de Santo não são nada românticas, quer no tema, quer na linguagem e que a secura da frase, a ausência de adjetivos e de inversões oracionais, o despojamento de sua linguagem e do fluxo elocutivo ainda não se credenciara a preferência do público.

Continuando seu ensaio sobre Qorpo-Santo, Guilhermino Cesar nos diz:

Por meio do teatro, Qorpo-Santo vingava-se da sociedade e dos desacertos humanos. É que temos nele, para explicar tudo, um realista de expressão não raro crua e áspera. Nota-se isso principalmente em seus trabalhos de fundo autobiográfico.<sup>121</sup>

E mais adiante o estudioso nos diz que a obra dramatúrgica de Qorpo Santo, comparado a autores representativos da sua geração, o coloca como o mais atual. Até porque, os demais dramaturgos daquele período, estavam atrelados ao romantismo.

E finalizando seus estudos, Guilhermino nos diz, que:

Qorpo-Santo deve ficar ao lado desses, na mesma área reservada aos criadores de mérito excepcional. Pois, se faltou ao rio-grandense perfeito equilíbrio mental, não lhe escasseou talento dramático. Embora não merecesse a imediata compreensão dos críticos,

---

<sup>120</sup> Ibidem. Página 44. ( ver parágrafo : Estudo Crítico).

<sup>121</sup> Ibidem. Página 47.

parece-nos que a importância de sua obra, precursora do teatro de Ionesco, de Ghelderode, de Jarry, de Vian, será um dia unanimemente reconhecida.<sup>122</sup>

Os estudos sobre o dramaturgo Qorpo-Santo, não se encerram com o teórico Guilhermino César; temos outros teóricos que também foram instigados a conhecer a obra desse autor tão incompreendido em seu tempo e entre eles não poderíamos deixar de falar do incansável Sábato Magaldi<sup>123</sup>, que em seu livro, fala dos estudos de Eudinyr Fraga e diz:

Quanto ao gaúcho, que subverteu a comédia de costumes e a prática do melodrama, o ensaísta visualizou-o em chave diferente, capaz de iluminar sua obra e a forma de encená-la. Dessa vez, resgatam-se obras que estabelecem a continuidade de nossa literatura dramática e asseguram a transição para que se instaure o palco moderno.<sup>124</sup>

O mestre vai dizer que o estudo sobre a obra de Qorpo-Santo por Eudinyr Fraga só vem enriquecer de subsídios nossa bibliografia, até porque a história do teatro tem sido pouco generosa com o simbolismo no teatro, para ser mais preciso, com o teatro simbolista e ele irá finalizar sobre este assunto, nos dizendo:

À lúcida revisão de Qorpo-Santo: Surrealismo ou Absurdo? segue-se O Simbolismo no Teatro Brasileiro, desde já referência básica para o melhor entendimento do nosso palco. Mais uma questão de primeiro plano que sai dos recantos obscuros da História, inscrevendo-se entre os capítulos perfeitamente esclarecidos da evolução dramática. Responsável por essa meritória façanha, Eudinyr Fraga figura, em definitivo, no pequeno rol dos estudiosos autorizados do teatro brasileiro.<sup>125</sup>

Se o mestre Sábato Magaldi nos falou de um jeito tão esclarecedor sobre os estudos de Eudinyr Fraga a respeito de Qorpo-Santo; então, por que não conhecermos um pouco melhor este estudo de Fraga e como ele irá definir estilisticamente as peças de Santo?

---

<sup>122</sup> Ibidem. Página 49.

<sup>123</sup> *Depois do Espetáculo*. Sábato Magaldi. Editora Perspectiva, 2003.

<sup>124</sup> Idem. Página 88.

<sup>125</sup> Ibidem. Página 90.

Vejamos: Eudinyr Fraga começa nos dizendo que o título de seu estudo *Qorpo-Santo: Surrealismo ou Absurdo?*<sup>126</sup>, poderia parecer uma provocação, até porque praticamente toda a crítica até então, rotulou o dramaturgo como pré-cursor do teatro praticado em nosso século por Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Harold Pinter e tantos outros. (Fraga não nos identificou esses “tantos outros”).

E para entender o Teatro do Absurdo na ótica de Fraga, ele dirá que esta forma de teatro tem uma ideologia e obedece a determinados propósitos que servem de meios teatrais precisos e que muitos dramaturgos não são considerados dentro desse padrão e Esslin em seus estudos, dirá que a linguagem sartriana não se enquadra nesse padrão, por utilizar-se da linguagem, dialeticamente, como meio de persuadir o espectador.

Eudinyr, falando de Ionesco dirá que o autor também acha, que quando necessário é importante discutir com propriedade a eficácia de seu teatro e em resposta a Kenneth Tynan, crítico teatral do *The Observer*, o dramaturgo do absurdo lhe responderá:

Apenas o autor de hilariantes comédias sem sentido, como tantas vezes se diz na imprensa, mas um artista sério, dedicado à árdua exploração das realidades da situação humana, perfeitamente cômico da tarefa a que se propôs, e equipado com um formidável poderio intelectual.<sup>127</sup>

É claro que muito se tem discutido sobre o teatro do absurdo ao longo das décadas e até hoje não se formulou uma estética precisa; sempre que um teórico tenta defini-lo, aparece algum estudioso e a desfaz com novas formulações e assim continuamos a decifrá-lo.

Não estamos aqui para nos aprofundar nesse assunto e sim tentar entender o pensamento de Fraga a respeito da obra de Santo e o estudioso vai defini-la assim:

O teatro de Qorpo-Santo parte de um esquema habitual ao teatro de costumes da sua época mas, por força do automatismo psíquico, de uma escrita automática que utiliza

---

<sup>126</sup> *Qorpo-Santo: Surrealismo ou Absurdo?* Eudinyr Fraga. Editora Perspectiva, 1988

<sup>127</sup> Idem. Página 23

(ou que o utiliza...) sem cessar, ultrapassa-o e dele se distancia completamente, fragmentando o fulcro inicial e transformando-se em algo completamente diferente, repleto de elementos que, mais tarde, se constituirão como componentes de um teatro dito “surrealista”.<sup>128</sup>

Então, o que é o Surrealismo? André Breton, publicou em Paris em 1924 seu manifesto e Eudinyr foi até ao estudioso Gilberto Mendonça Teles que nos exemplifica o significado de surrealismo de Breton:

Surrealismo. Sm. Automotismo psíquico pelo qual alguém se propõe exprimir verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo o controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral. Encicl. Filos. O surrealismo assenta na crença da realidade de certas formas de associação negligenciadas até aqui, no sonho todo-poderoso, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os mecanismos psicológicos e a substituir-se a eles na solução dos principais problemas da vida.<sup>129</sup>

Partindo da premissa que a estética do surrealismo seja esta que nos diz André Breton, o que pensa então Fraga sobre o surrealismo na obra de Qorpo-Santo? Ele começa se referindo ao pintor flamengo Hyeronymus Bosch que viveu nos fins do século XV e foi considerado um gênio de sua época, e através desse gênio Fraga tenta explicar Santo:

É o que nos enche de admiração por Bosch, por exemplo. Ele não sabia que era surrealista, não estava interessado em prestar depoimentos sobre suas visões mentais, apenas as via. Tal será também o surrealismo do nosso Qorpo-Santo: ele provavelmente ficaria chocado se lhe dissessem que o que escrevia era testemunho não do que referendava, mas de algo muito mais profundo que ele até, conscientemente ou não,

---

<sup>128</sup> Ibidem. Página 23.

<sup>129</sup> Ibidem. Página 37.

tentava esconder. Aliás, são suas palavras: “Tudo fala na Natureza para quem tem ouvidos”.<sup>130</sup>

Para finalizar esse assunto e não querendo fechar questão se Qorpo-Santo é ou não um teatro surrealista ou um teatro do absurdo, mas sim falar da relevância de sua dramaturgia numa contextualização nacional e porque não dizer, universal e é claro, ouvir sempre aqueles que se dedicaram ao estudo desse controverso escritor. Assim sendo, fecharemos com Eudinyr Fraga:

O Teatro de Qorpo-Santo nasceu do impulso inconsciente de conciliar sua imaginação com a realidade e, se o surrealismo é uma “busca de resolução de antinomias”, Qorpo-Santo é, ele próprio, uma perpétua contradição, onde os opostos se atraem e se repelem e sua personalidade tensa hesita em integrar-se ou desintegra-se.

Sua obra teatral é a síntese dessas contradições e, embora levando a marca das particularidades do criador, extrapola-as, transformando-se em problemas reais nossos. Nela, sua personalidade dividida conseguiu integrar-se nas personagens, criando uma supra-realidade no palco. O Eu reencontrou-se e a duplicidade deixou de existir.

Se seu teatro carece de burilamento e se sua carpintaria claudica, sobra-lhe o que nos surrealistas, por atitude, sempre faltou: autenticidade na expressão do seu interior.

Parece que o dramaturgo, ao morrer, envolvido em definitivo na sua problemática pessoal, dissociou-se irremediavelmente da realidade cotidiana que sempre lhe negou a possibilidade de realização e, por extensão, a felicidade. Esperamos que ele, nesse alienamento, a tenha encontrado.<sup>131</sup>

Podemos afirmar que o século XX, foi muito promissor à dramaturgia brasileira; os textos escritos nesse período com certeza serviram para criar um diálogo com os diversos Brasis que por aqui existiam e ainda existem, e é claro que em muitas regiões do nosso país, as peças escritas, estavam voltadas ainda às realidades européias que continuavam tão em voga por estas terras, podemos dizer que ainda hoje existem, mas em uma escala menor.

---

<sup>130</sup> Ibidem. Página 40.

<sup>131</sup> Ibidem. Página 106.

O Brasil não estava e não está indiferente às grandes transformações que ocorreram e ocorrem no mundo. As grandes transformações que estão nos planos políticos, econômicos e culturais. Se lá fora havia e há os bulícios; aqui no Brasil não foi e não é diferente. Assim, os dramaturgos mais atentos com as suas vicissitudes conseguiram escrever textos teatrais acompanhando as mudanças de gêneros literários em discussão em outros países; as vezes nem sempre conseguiam e conseguem finalizá-los à altura.

Acreditamos que o novo século que despontou diante de nós trouxe um período de efervescência cultural, com ênfase nas letras teatrais e com isso o teatro nacional passou a ter assento de destaque junto aos estudiosos de plantão.

Com esses estudiosos vieram à luz muitos dramaturgos que com certeza tiveram relevante contribuição à cena que ora descortinava-se diante de nós, e entre eles podemos citar: Coelho Neto (1864-1934), um dos precursores do simbolismo no teatro brasileiro, Sábato Magaldi<sup>132</sup> nos diz que a peça *Quebranto* com seu preciosismo vocabular tornaria-se mais tarde, alvo dos modernistas.

E quando fala-se de um teatro simbolista no Brasil, não se pode deixar de citar Roberto Gomes (1882-1922)<sup>133</sup>, letrista de uma incomensurável cultura, terá toda a sua formação acadêmica em Paris, onde receberá sete prêmios escolares por seu brilhante desempenho discente no Lycée Jaisson de Sully. Deixou-nos uma vastíssima obra e entre elas pode-se destacar: *A Casa Fechada*, *O Jardim Silencioso*, *Canto Sem Palavras* entre tantas outras. Gomes suicidou-se em sua residência às 22:30 horas do dia 31 de dezembro de 1922 com um tiro de revólver no coração, na cidade do Rio de Janeiro, durante uma crise de depressão.

Não só de Coelho Neto e Roberto Gomes viveu a dramaturgia do início do século XX, muitos outros surgiram e acreditamos tiveram sua parcela de contribuição ao nosso fazer teatral e entre eles, segundo Sábato Magaldi, podemos citar: Goulart de Andrade (1881-1936); João do Rio (1881-1921); Gastão Tojeiro (1880-1965). Este último, viria a ser um dramaturgo voltado eminentemente para as coisas do Brasil mesclando comédia de costumes e os problemas nacionais. Tojeiro escreveu, talvez a sua mais importante obra: *Onde Canta o Sabiá*.

---

<sup>132</sup> *Panorama do Teatro Brasileiro*. Sábato Magaldi: SNT/DAC/MEC/FUNARTE, 1977.

<sup>133</sup> *Teatro de Roberto Gomes*: coleção Teatro Brasileiro Moderno: INACEN, s/d.

Acreditamos que é a partir da década de vinte é que se começa a discutir o Brasil e mostrar uma nova face, em que ele ainda era viável, assim já havia dito Gastão Tojeiro em seu *Onde Canta o Sabiá*. Na esteira desse ideal de brasilidade, outros dramaturgos embrenharam-se mata adentro para desvirginar terras até então desconhecidas aos propósitos teatrais.

Pode-se dizer sem medo de errar que um desses desbravadores foi Armando Gonzaga (1889-1954), Magaldi, vai dizer que com a sua comicidade conseguiu discutir política e o ambiente familiar. Podemos ver estes temas nas peças: *Ministro do Supremo e Cala a Boca, Etelevina!*...

E dando continuidade a onda de brasilidade, um importante e histórico movimento artístico acontecerá em São Paulo e que deixará marcas profundas na vida cultural da cidade como conseqüência, e nem poderia deixar de ser, em todo o país. Os seus idealizadores irão chamá-lo de Semana de Arte Moderna e entre eles estarão: Vila Lobos, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfati e tantos outros.

Podemos dizer a bem da verdade que esse movimento não deixou tanto impacto ao teatro, como deixou nas artes plásticas e na poesia, mas podemos dizer também que mesmo assim, com um atraso de 12 anos, pudemos colher alguns bons frutos e foi aí que surgiu Oswald de Andrade com o seu teatro antropofágico, mais precisamente em suas três peças: *A Morta, O Homem e o Cavalo* e a sua antológica: *O Rei da Vela*.<sup>134</sup>

Oswald de Andrade em sua carta-prefácio à Julieta Bárbara, diz que:

Dou a maior importância à *Morta* em meio da minha obra literária. É o drama do poeta, do coordenador de toda ação humana, a quem a hostilidade de um século reacionário afastou pouco a pouco da linguagem útil e corrente. Do romantismo ao simbolismo, ao surrealismo, a justificativa da poesia perdeu-se em sons e protestos ininteligíveis e parou no balbucionamento e na telepatia... Bem longe dos chamados populares. Agora, os soterrados, através da análise, volta à luz, e, através da ação, chegam às barricadas. São os que têm a coragem incendiária de destruir a própria alma desvairada, que neles nasceu dos céus subterrâneos a que se acoitaram. As catacumbas líricas ou se

---

<sup>134</sup> *Obras Completas – 8. Teatro*. Oswald Andrade: Civilização Brasileira, 1976.

esgotaram ou desembocam nas catacumbas políticas. A você, que é a minha companheira nessa difícil aterrissagem, dedico A Morta.<sup>135</sup>

A partir de 1922, o Brasil foi passado em revista e muitos outros movimentos, mesmos que incipientes, começaram a espocar por esse imenso país e um nome que não se pode deixar de fora é de Renato Viana (1894-1953). Magaldi vai nos dizer que Viana, criou o movimento que se chamou *A Batalha da Quimera* em que os espetáculos montados tinham preocupação com a luz, som, plano de direção e o olhar de Viana, estava voltado para o que havia de novo lá fora e muitos o inspiraram. Entre eles estavam: Antonin Artaud, Jacques Copeau, Max Reinhardt, Gordon Craig, Meyerhold e, claro, Stanislavski.

Renato Viana deixou para nós as seguintes peças: *A Última Encarnação de Fausto*, *Colméia*, *Caverna Mágica*, *Teatro de Arte*, *Teatro Escola*, *Lições Dramáticas* e *Sexo*.

E para falar desse seleto grupo de bons dramaturgos do início do século XX, se faz necessário reservar um espaço para celebrar Joracy Camargo (1898-1973) que segundo Décio de Almeida Prado<sup>136</sup>, o autor trará para a cena *Deus Ihe Pague*, peça esta que irá discutir problemas sociais e dessa vez a doutrina do marxismo entrará pela primeira vez na cena brasileira.

Décio de Almeida Prado, vai dizer que houve quem proclamasse essa peça, como o nascimento do verdadeiro teatro nacional ou pelo menos o surgimento de uma nova era dramática. O prefácio da estréia de *Deus Ihe Pague*, ficou à cargo de Procópio Ferreira e Décio assim o descreveu:

Procópio Ferreira, assumindo o tom solene adequado ao momento histórico, tratava o autor de camarada – “o camarada Joracy Camargo” –, palavra que por si só significava, àquela altura, um sério compromisso ideológico, vaticinando revolucionariamente.<sup>137</sup>

Outro grande movimento teatral do século XX que mereceu destaque foi o Teatro de Revista que chegou por aqui nos idos de 1850 como um autêntico teatro de costumes e Neyde Veneziano \* dirá que esse teatro teve uma vida

---

<sup>135</sup> Idem. Página 03

<sup>136</sup> *O Teatro Brasileiro Moderno*. Décio de Almeida Prado. Editora Perspectiva, 2007.

<sup>137</sup> Idem. Página 23.



intensa durante cem anos, até entrar num progressivo desgaste, sendo minado especialmente pela censura dos períodos ditatoriais. Na introdução de seu livro<sup>138</sup>, Neyde Veneziano diz:

Se o teatro de Revista não foi, no seu período áureo, levado a sério pela elite intelectual brasileira, foi vivo, atuante, amado, apoiado e prestigiado pelo seu público e por seus atores. Foi também em termos de produção teatral, o mais expressivo e fervilhante gênero nas primeiras décadas de nosso ruidoso século XX. E podem-se lá desprezar os números? Há que se ficar estudando somente textos assinados por grandes autores da literatura (alguns dos quais nunca foram levados à cena...) e negar-se esta corrente febril endereçada à platéia pequeno-burguesa das sociedades pré-industriais do país? O Preconceito nos impede a observação.<sup>139</sup>

E mais uma vez podemos dizer que a cada surgimento de uma tendência teatral no século XX, a dramaturgia se faz presente e atuante. Como vimos na pesquisa de Neyde Veneziano, ela nos apresenta inumeráveis dramaturgos que escreviam especialmente para o teatro de revista.

A dramaturgia nacional não ficou restrita ao teatro de revista; como já vimos anteriormente outros dramaturgos foram surgindo e podemos dizer que esta atividade como evento cultural passou a ser algo corriqueiro na vida cotidiana do teatro brasileiro.

Outros grandes nomes da dramaturgia que fazem parte da nossa contemporaneidade e dispensam qualquer apresentação, são: Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Ariano Suassuna, Abílio Pereira de Almeida, Dias Gomes, Augusto Boal, todos com uma vastíssima obra (e que nos perdoem os que não foram citados aqui. Quantos dramaturgos omiti!!).

Gostaríamos de falar um pouco do Centro Popular de Cultura da Une que, como movimento, foi fundamental para a edificação de uma consciência artística e cultural para os jovens estudantes da década de sessenta e que mais tarde viria a se calar, e nos anos vindouros diante do ferro da ditadura que se perpetuou

---

<sup>138</sup> *O Teatro de Revista no Brasil*. Neyde Veneziano: Editora da Unicamp, 1991

<sup>139</sup> Idem. Página 15.

em nosso país por mais de 20 anos; a mesma nos deixou: mortes, dívidas, desaparecidos (até hoje), e uma juventude que, ao longo dos anos, foi alienando-se e ainda hoje ressentimo-nos aflitos.

É verdade que o Centro Popular de Cultura foi um movimento de resistência contra a ditadura e analisando positivamente, tivemos uma dramaturgia que viria a ser chamada de a Dramaturgia da Resistência e Fernando Peixoto<sup>140</sup>, faz seu relato sobre esse movimento de resistência:

Parece só brincadeira, autogozação. Mas a verdade é que, de dezembro de 1961 à março de 1964, em muitos momentos especialmente urgentes e conturbados da vida política brasileira (e também estrangeira, quando, por exemplo, em 1962, os Estados Unidos, alegando a instalação de mísseis soviéticos em Cuba, iniciaram um criminoso bloqueio naval à ilha), o Centro Popular de Cultura se transformou, em muitas ocasiões, nesta espécie de “pastelaria” de dramaturgia e espetáculos. Nessa época assumia integralmente, com plena consciência de sua necessidade e limites, uma tarefa de agitação e propaganda deliberadamente circunstancial. E sem medo de um inevitável esquematismo: o objetivo não era substituir o imprescindível comício ou a passeata, mas sim ajudar com o espetáculo teatral – geralmente a sátira de efeito imediato – contribuindo, graças ao quase improvisado trabalho histriônico dos atores, como urgente elemento lúdico e participante.

Mas o teatro do CPC não foi apenas isso: alguns textos, hoje praticamente ignorados, revelam uma elaboração mais cuidada, inclusive recuperando e investigando aspectos da revista e da comédia popular, ou chegando mesmo a uma dramaturgia de surpreendente vigor, aprofundando questões de comportamento político mesmo de forma controvertida, fornecendo elementos para uma reflexão dos inesgotáveis sentidos da teatralidade.<sup>141</sup>

Mais adiante em seu estudo, Fernando Peixoto vai nos apresentar alguns bons textos daquele período áureo de resistência, sendo seus autores: Augusto Boal, Carlos Estêvam, Armando Costa, Arnaldo Jabor, Cecil Thiré, Marco Aurélio Garcia, Antonio Carlos Fontana e Oduvaldo Viana Filho.

---

<sup>140</sup> *O Melhor do CPC da UNE*. Fernando Peixoto: Editora Global, 1989.

<sup>141</sup> Idem. Página 09.

É claro que nem tudo terminou bem; sabemos que muitas dessas dramaturgias se encontram desaparecidas ou em péssimo estado; mas passamos a palavra para Peixoto:

Muitos dos textos produzidos pelo CPC hoje estão desaparecidos. Alguns definitivamente perdidos. Em 1964, muitas páginas acabaram no fogo, para segurança de seus autores ou de inocentes e até ocasionais possuidores. Do que consegui conservar, e do que consegui reunir nestes últimos anos (muita coisa me foi passada por Tereza Aragão e Ferreira Gullar), muitas páginas estão em péssimo estado, alguns textos são originais e outros são cópias de trabalho, bastante riscadas. Não foi nada fácil chegar a esta seleção, talvez uma primeira seleção. E, sem dúvida, pessoal e discutível.<sup>142</sup>

Outro advento importantíssimo no século passado brasileiro, foi o surgimento da crítica teatral, e é claro, não podemos esquecer que lá no final do século XIX, mesmo de forma incipiente, já tínhamos alguns críticos e entre eles não poderíamos deixar de citar o grande e intrépido Machado de Assis, incentivador do teatro realista no Brasil.

Podemos dizer que a crítica teatral no Brasil somente consolidou-se na segunda metade do século XX e acreditamos ser importante falar um pouco a respeito desse assunto; pois, através desses críticos, temos ótimas opiniões sobre o fazer dramático nos dois últimos séculos que passaram. E para falar desses críticos não poderíamos deixar de citar Miroel Silveira<sup>143</sup>, que com certeza, nos deixou uma belíssima contribuição em seu livro, no qual irá nos dizer que:

Minha posição, algo quixotesca numa ocasião em que todas as águas corriam para o mar vitorioso do TBC, hoje me conforta pela satisfação de verificar que permaneci ao lado dos menos poderosos; que a maioria dos encenadores italianos “neo-realistas” que vieram olhar com pouco caso nosso teatro, acusando-o de “comercial” e esteticamente atrasado, essa maioria acabou fazendo aqui mesmo comédias boulevardières e hoje pode ser apreciada nos canastrônicos filmes tipo 007 ou nas pornô-chanchadas peninsulares; ao passo que a cena brasileira, através dos caminhos de Boal, José Celso, Gianfrancesco,

---

<sup>142</sup> Ibidem. Página 17.

<sup>143</sup> *A Outra Crítica*. Miroel Silveira: Editora Símbolo, 1976.

Lauro César Muniz, Chico Buarque, Paulo Pontes, Ariano Suassuna, Plínio Marcos, Jorge Andrade, Renata Pallottini, e tantos outros, alcançou um vigor e uma maturidade realmente admiráveis; e que Ziembinski, além de pai de nosso moderno teatro, ainda hoje continua seu guardião, e seu mestre.<sup>144</sup>

Quando dizemos que Miroel Silveira teve sua contribuição como crítico para o teatro brasileiro e aqui em nosso caso, por se tratar de dramaturgia, diremos que ele foi de um valor inestimável; até porque estava a reboque do teatro dos anos 50 e numa atitude, como ele mesmo disse “quixotesca”, ele preferiu falar dos insurgentes que estavam à margem e foram estes considerados à margem, que nos deixaram um legado que em muito dignifica a nossa dramaturgia.

Outro nome importante para a crítica e com a ênfase à nossa dramaturgia, foi Anatol Rosenfeld<sup>145</sup>, que em seus estudos críticos focará seu pensamento na estética, na dramaturgia e no surgimento das vanguardas; principalmente para os grupos de pesquisa não só no Brasil, bem como em outros continentes.

Anatol fala sobre o que ele entende por essência do teatro e nós lhe passamos a palavra; nada mais justo:

O teatro, longe de ser apenas veículo da peça, instrumento a serviço do autor e da literatura, é uma arte de próprio direito, em função da qual é escrita a peça. Esta, em vez de servir-se do teatro, é ao contrário material dele. O teatro a incorpora como um dos seus elementos. O teatro, portanto, não é literatura, nem veículo dela. É uma arte diversa da literatura. O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são representados, no momento, portanto, em que os declamadores, através da metamorfose, se transformam em personagens.<sup>146</sup>

E continuando a falar dos críticos de teatro do século XX, se faz mais do que necessário citar o nome do mestre Sábato Magaldi<sup>147</sup>, um verdadeiro

---

<sup>144</sup> Idem. Página 13.

<sup>145</sup> *Prismas do Teatro*. Anatol Rosenfeld: Editora Perspectiva, 1993.

<sup>146</sup> Idem. Página 21.

<sup>147</sup> *O Texto no Teatro*. Sábato Magaldi: Editora Perspectiva, 1989.

onipotente na consolidação não só da crítica como na historiografia do teatro brasileiro com sua respectiva dramaturgia.

Sábato justifica no prefácio de seu livro sobre o porque dessa coletânea, vejamos:

A quase totalidade dos artigos foi escrita para o Suplemento Literário do Jornal O Estado de São Paulo, de cuja coluna de Teatro fui titular. A intenção era fazer um preâmbulo didático a espetáculos que reclamavam preparo do público. Evidencia-se, assim, o caráter circunstancial das colaborações, que acompanhavam uma realidade mutável e não tinham por objetivo apresentar um panorama orgânico da História do Teatro. Esse gênero de produção escasseou também nos últimos anos, porque, tendo eu assumido a crítica especializada do Jornal da Tarde, os comentários se dirigiam à montagem e não ao texto que lhe dava origem.<sup>148</sup>

E quando se fala de crítica teatral no Brasil; outro nome de destaque é o de Décio de Almeida Prado, homem de uma cultura inestimável e que nos deixa como legado, inúmeros estudos sobre o teatro, entre estes estudos, podemos citar 11 publicações que vem desde o estudo do drama romântico brasileiro até a nossa contemporaneidade.

Para um homem que passou parte de sua vida a escrever para o teatro; Décio tinha um apreço especial com a crítica. Vejamos como ele define esse trabalho:<sup>149</sup>

Ora, trazer à tona o que ficara submerso nas colunas dos jornais é cotejar esse passado idealizado pelo saudosismo com o presente tal como ele existiu um dia, exibindo o crítico em toda sua vulnerabilidade, como alguém que tem de pensar depressa (às vezes nos poucos minutos que medeiam o fim do espetáculo e o início da impressão do jornal) sobre peças, atores e encenadores que nem sempre passaram em julgado. Um profissional que tem de separar o joio do trigo, adivinhar a semente que germinará, numa operação quase instantânea, sob a pressão de modismos passageiros, de ondas de entusiasmo ou

---

<sup>148</sup> Idem. Página XV (prefácio).

<sup>149</sup> *Exercício Findo*. Décio de Almeida Prado. Editora Perspectiva, 1987.

de descrédito, tanto suas, estritamente pessoais, quanto da comunidade teatral a que pertence.<sup>150</sup>

Nesta seleta galeria de raros e incontestes críticos teatrais não poderia faltar a presença do nobre e abnegado mestre Clóvis Garcia, homem que fez do teatro sua profissão de fé.

O mestre Clóvis Garcia<sup>151</sup> começa a escrever para a crítica a partir da década de 50 e desde este período, recebe assédio de pesquisadores, alunos de teatro, ávidos em ter contatos com este farto material e foi então, que nasceu a idéia da publicação de suas críticas; que de um modo geral, contribuiu substancialmente para a dramaturgia nacional. Vamos deixar a palavra com o mestre Clóvis Garcia e sua definição da edição deste livro sobre as suas críticas:

Está, assim, sendo cumprida uma das funções da crítica teatral, que se inclui na categoria mais ampla da crítica de arte. Essa produção situa-se na forma de expressão artística que chamamos de literatura. De fato, a crítica de arte (e portanto, a crítica teatral) é uma espécie de gênero literário, que tem antiga tradição, desde a Grécia Clássica, e a qual se dedicaram grandes escritores, bastando citar Oscar Wilde, na Inglaterra, e Machado de Assis, entre nós. Como tal, é uma obra com características específicas e não se confunde, como é habitual, com o jornalismo, pois pode ser publicada na imprensa escrita, como pode ser também publicada originalmente em livros (como faz Sábato Magaldi) ou ser transmitida por rádio, televisão e, hoje, pela internet.<sup>152</sup>

Embora muitos discordem da crítica especializada, chegando a dizer que a mesma serve apenas para fazer resumo de peças e que alguns críticos só escrevem quando determinada companhia ou grupo de teatro pagam o jornal onde os mesmos trabalham; mesmo diante de todo esse folclore, podemos dizer que temos pessoas que ainda acreditam na crítica.

E tanto é verdade que Maria Cecília Garcia<sup>153</sup> veio a defender sua tese de doutorado justamente sobre a crítica teatral; pois acredita que a crítica de arte nos

---

<sup>150</sup> Idem. Páginas 11/12.

<sup>151</sup> *Os Caminhos do Teatro Paulista*. Clóvis Garcia: Editora Prêmio, 2006.

<sup>152</sup> Idem. Página do prefácio.

<sup>153</sup> *Reflexões Sobre a Crítica Teatral*. Maria Cecília Garcia: Editora Mackenzie, 2004

jornais sucumbiu à mesma torrente que empurrou para o abismo a própria arte e que de uma maneira ou de outra, deve-se enfrentar esse processo. Maria Cecília diz que o leitor atual de jornais já não se contenta com o diálogo apressado e superficial é preciso superar o conceito usual de que jornalismo é apenas a geração mecânica de informações, que podem ou não levar a um conhecimento do mundo.

Maria Cecília Garcia tem toda a autoridade para falar sobre a crítica. Como dramaturga ela se ressentia dessa via para um diálogo mais próximo com o seu espectador. Passaremos agora a palavra à Cecília e que ela nos fale um pouco sobre a crítica teatral nos jornais:

Em síntese, dessa visão extremamente rica da crítica, que lança sobre ela uma luz que nem sempre se lhe reconhece, podemos destacar algumas premissas fundamentais:

A: A importância de cultivar o espírito crítico, questionador e, de certa forma, provocador. Encarar a crítica como uma provocação feita ao crítico pela obra artística, uma resposta às provocações intelectuais e espirituais do artista.

B: Nunca se contrapor à faculdade criadora à faculdade crítica, como se o artista estivesse em uma posição superior ao crítico, ou vice-versa. Ambos são criadores.

C: Toda obra artística digna desse nome, que valha a pena ser criticada, traz em si o espírito Crítico, a consciência de si mesma.

D: Uma época sem crítica é uma época em que a arte não existe, ou então permanece imóvel, hierática, e se limita à reprodução de tipos consagrados, ou uma época que não possui arte alguma.

E: Porque é a faculdade crítica que inventa formas novas.

F: E da mesma maneira que a criação artística implica o funcionamento da faculdade crítica, sem a qual não poderia dizer-se que existe, assim também a crítica é realmente criadora no mais alto sentido da palavra.<sup>154</sup>

Maria Cecília continua discorrendo sobre a crítica teatral e as premissas que ela julga fundamentais; não ter medo de ver a crítica como um assunto de pura impressão pessoal e que a crítica deve considerar a obra de arte como ponto

---

<sup>154</sup> Idem. Páginas 43/44.

de partida para uma nova criação e conclui, dizendo que uma obra de arte serve ao crítico simplesmente para sugerir-lhe uma obra nova ou pessoal, que pode não ter nenhuma clara semelhança com a crítica.

É verdade que tivemos bons críticos durante o século passado e entre eles não podemos esquecer de falar do nome de Yan Michalski, falecido em 12 de abril de 1990 que pautou sua vida à crítica teatral e à vida acadêmica onde foi professor de teatro na UNI-RIO. Em sua passagem por Santa Catarina em 1984, quando do lançamento do livro *Teatro Brasileiro - Momentos Significativos*<sup>155</sup> e durante sua palestra em Florianópolis, ele traçou um panorama do teatro no Brasil na década de oitenta e também nos falou sobre a crítica teatral:

Ser crítico de teatro em cima de um tipo específico de linguagem compreendia a necessidade de traduzir o que o espetáculo queria dizer, sem no entanto, delatá-lo aos órgãos de segurança e seguindo os riscos da censura reinante nos meios de comunicações. Tinha que se captar uma linguagem cifrada e transmitir a essência ao leitor, mas não colocar o espetáculo em perigo.<sup>156</sup>

E se tratando de crítica no Estado de Santa Catarina, podemos falar de dois importantes nomes: Mário Alves Neto e Eliane Lisboa que muito contribuíram e continuam contribuindo com o fazer crítico das encenações em terras barrigas-verdes. Mário Alves Neto em entrevista por telefone, nos disse que nesse momento, o teatro do terceiro milênio em Santa Catarina passa por uma crise de identidade e que os textos que estão sendo escritos tem pouco valor literário e quando questionado, foi enfático:

Participei de comissões julgadoras de concursos de dramaturgia dos dramalhões até o surreal espetaculoso e que nunca foram encenadas em Santa Catarina. Hoje sinto que predominam as comédias leves sobre o cotidiano e de uso restrito de um determinado grupo de teatro, posso afirmar que o melhor texto escrito em nosso Estado foi Dona Maria,

---

<sup>155</sup> *Teatro Brasileiro – Momentos Significativos*. (orgs.) Carmen Fossari, Vera Colaço, Biange Cabral e Marisa Gularte: Editora da UFSC, 1984.

<sup>156</sup> Palestra de Yan Michalski durante lançamento do livro *Momentos Significativos*, 1984.



a Louca de Antonio Cunha, que está acima da média dos escritos não apenas por aqui, mas em âmbito nacional.<sup>157</sup>

E quando falamos de Eliane Lisboa, jornalista, dramaturga e crítica teatral, podemos dizer que ela tece através de seus escritos um diálogo com os grupos de teatro e seus respectivos espetáculos, e claro, esse diálogo é quase que pedagógico, pena que poucos grupos se apropriem desse conhecimento.

Durante entrevista que realizamos com Eliane Lisboa, ela falou-nos um pouco de suas atividades :

Eu não tenho feito mais há muito tempo essa crítica teatral diária. Mas continuo fazendo atividades eventuais, como escrever para alguma revista, ou festivais de teatro. Em 2007, fiz parte do corpo de estudiosos do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto. Curiosamente, neste momento tenho pensado muito em fazer um livro reunindo o material com as críticas que publiquei aqui em Santa Catarina nos anos noventa. É um projeto que está começando a se formar na minha cabeça.<sup>158</sup>

Temos certeza que o papel da crítica especializada para o teatro se faz necessário; vimos aqui através dos depoimentos de todos aqueles que contribuíram, mesmo em tempos obscuros, para que o leitor e os artistas de modo geral pudessem apropriarem-se desta literatura necessária.

Acreditamos que após historiarmos o teatro brasileiro e a sua incessante busca pela consolidação de uma dramaturgia de raiz, podemos finalizar este assunto sobre a dramaturgia nacional do século XX e, para isso, iremos nos reportar novamente à Décio de Almeida Prado, que em um dos seus estudos, *O Teatro Brasileiro Moderno*<sup>159</sup>, datado de 1988, que hoje se encontra em 3ª edição pela Editora Perspectiva, consegue de forma sucinta fazer um balanço do teatro moderno no Brasil. Passamos a palavra para Décio de Almeida Prado:

---

<sup>157</sup> Entrevista de Mário Alves por telefone em 24 de fevereiro de 2008.

<sup>158</sup> Entrevista com Eliane Lisbôa via-email em 25 de fevereiro em 2008

<sup>159</sup> *O Teatro Brasileiro Moderno*. Décio de Almeida Prado: Editora Perspectiva, 2007

Num derradeiro olhar lançado sobre o passado, na tentativa de apreender o essencial, o que mais ressalta é a nossa dependência em relação às idéias e aos sistemas estéticos estrangeiros, não obstante as ilusões louvavelmente patrióticas dos que reduzem a nossa história cultural recente a uma luta entre o nacionalismo (o protagonista) e o internacionalismo (o detestável antagonista). Se já eram europeus, franceses ou portugueses, os envelhecidos padrões vigentes no Brasil em 1930, ainda estribados sobre a primazia da comédia ligeira enquanto diversão popular e do primeiro ator enquanto razão e ser do espetáculo, também o foram todos os movimentos surgidos após 1940. Basta conferir os nomes tutelares que se sucederam com tanta celeridade: Copeau, Stanislávski, na fase estetizante e universalizante; Piscator, Brecht, com o teatro de inclinação esquerdista e nacionalista; Artaud, Grotowski, nos anos próximos, tentados por valores místicos e comunitários. A diferença é que o pensamento europeu às vezes nos impele para as nossas peculiaridades históricas, insistindo sobre o caráter social e engajado da arte; outras vezes nos lança à busca de formas menos passageiras, transcendentas ao espaço e ao tempo, seja a da religiosidade difusa, seja a da pureza estética. Todas essas posições, de resto, a primeira talvez mais comodamente que as outras duas, cabem no âmbito mal delimitado do nosso modernismo, que sempre se definiu mais negativamente, pelo simples repúdio ao passado.<sup>160</sup>

E assim, encerramos este estudo sobre a dramaturgia brasileira. Temos certeza que em muito nos ajudou como subsídio para os estudos que agora iremos nos ater daqui para frente, que é a dramaturgia de Santa Catarina, objeto de nossa Tese de Doutorado. Esperamos que nossa jornada seja plena, acalentadora e profícua. E que assim seja!

---

<sup>160</sup> Idem. Página 137.

## Capítulo I

### ENCONTRO COM O PASSADO CATARINENSE

Quando iniciamos a pesquisa sobre *A Novadora Dramaturgia Barriga-Verde*, sentimos a necessidade de voltarmos aos primórdios do teatro universal, e movidos por sensações estranhas e alheias aos nossos objetivos, embarcamos numa espaçonave qualquer de nossa memória e quando nos demos conta, estávamos em terras longínquas revisitando aquele que mais tarde os historiadores iriam chamar de o berço do teatro ocidental.

Se fomos movidos para alçar vôos por terras distantes, passando inicialmente pela Hélade, assim não foi diferente quando nos voltamos para o estudo da dramaturgia brasileira, quando nos aproximamos do teatro de catequese de José de Anchieta e agora, sentimos a necessidade de nos encontrar com as raízes de minha terra, até porque ela me parece tão distante e estranha, quase que estrangeira à minha cultura. Um dia René Descartes<sup>161</sup> falou que depois de ter recebido muitos estudos da classe dos eruditos ele começou a mudar de opinião e logo percebeu que precisava instruir-se mais, pois suas descobertas só vieram lhe ressaltar sua ignorância, e é o que está acontecendo comigo nesse momento em que me atrevo historiar a dramaturgia de minha terra.

Para que entendam minha ignorância, irei ater-me a uma passagem do discurso de Descartes, em que diz:

Quando, porém, empregamos tempo excessivo em viajar, acabamos por tornar-nos estrangeiros em nossa própria terra e quando somos excessivamente curiosos das coisas que se realizavam nos séculos passados, ficamos geralmente muito ignorantes daquelas que se realizam no presente.<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> *Discurso do Método*. René Descartes: Editora Escala, 2005

<sup>162</sup> Idem. Página 16.

Por isso estamos fazendo a nossa mea-culpa, uma contrição, porque o passado instiga-nos e cobra a nossa presença e assim, sem nenhum pudor, sem nenhum medo de errar, preferimos correr o risco e lá vamos nós, revisitar o passado do teatro catarinense, do qual um dia eu também fui protagonista.

Podemos dizer que a história do teatro barriga-verde nos remonta ao século XIX, pois é desse período que se tem as primeiras notícias; é claro que antes, com certeza, já se escrevia e se fazia teatro por essas paragens; apenas não documentado, é o que vimos em nossa pesquisa.

Até onde vai a nossa pesquisa, acreditamos que o primeiro, e bom, ensaio sobre o teatro do século XIX se dá com a dissertação de mestrado de Vera Colaço<sup>163</sup>. Ela nos diz que Santa Catarina, naquele século, possuía uma produção teatral, e que a mesma não era nada insignificante para as proporções de uma província, havia centros com atividades teatrais, com casas de espetáculos em várias localidades: Desterro, Laguna, Blumenau, São José, São Francisco, etc.

E onde há uma produção teatral, podemos dizer que haverá seus escritores para esses eventos; é claro que essa afirmação não é uma regra determinante; apenas conjecturas de nossa parte. Porém, o século XIX na província de Santa Catarina não era conjectura, pois naquele período encontramos um bom nome e de comprovada relevância: Horácio Nunes<sup>164</sup>, nome este que muito dignifica o teatro de nossa terra.

Podemos dizer que a produção literária para o teatro em Santa Catarina nunca alcançou grande esplendor, apesar da maestria de Horácio Nunes. Lauro Junkes que organizou o *Teatro Selecionado* de Nunes diz que:

Horácio Nunes, a par da sua condição de homem público, reconhecidamente íntegro no seu caráter e de respeitável responsabilidade, foi um homem plenamente dedicado ao teatro: participante de sociedades dramáticas, diretor e ensaiador, crítico e, sobretudo, autor de dramas e comédias. Como leitor assíduo e também tradutor de muitas narrativas, sobretudo do francês, torna-se por vezes difícil distinguir em que peças é maior a sua originalidade e até que ponto se infiltram aproveitamentos e adaptações. Historicamente,

---

<sup>163</sup> *Um Painel do Teatro Catarinense – Século XIX, com Enfoque em Nossa Senhora do Desterro*. Vera Colaço. Mestrado pela ECA-USP, sob orientação do Prof. Dr. Clóvis Garcia, 1984.

<sup>164</sup> *Teatro Selecionado de Horácio Nunes*. (org.) Por Lauro Junkes: Editora da UFSC, 1999.

entretanto, seu mérito permanece inegável, quer como escritor mais representativo do romantismo catarinense, quer como mais produtivo autor de teatro do Estado.<sup>165</sup>

Horácio Nunes nos deixou seis dramas: *Dolores* (dois atos), *Helena* (3 atos), *O Bem e o Mal* (2 atos), *O Anjo do Lar* (2 atos), *Rosas e Goivos* (6 atos), *Coração de Mulher* (3 atos). O autor não ficou apenas nos dramas; escreveu sete comédias bem ao gosto das comédias de costumes que estavam em voga no Rio de Janeiro, são elas: *A Prima* (1 ato), *Os Pretendentes* (1 ato), *Grandes Manobras* (1 ato), *O Idiota* (1 ato), *A Sogra* (3 atos), *Fatos Diversos* (3 atos), *Ditos e Feitos* (4 atos).

Nunes não se restringiu apenas ao teatro, foi poeta, romancista e jornalista. Nasceu a 3 de março de 1855 no Rio de Janeiro e em 1859, com 4 anos de idade veio com a família residir na cidade de Lages, e em 1866 se transfere para Desterro (Florianópolis) e será na capital que ele iniciará toda a sua vida intelectual. Horácio Nunes faleceu em 20 de maio de 1919, com um concorrido funeral, inclusive com a presença do Governador Hercílio Luz e as expensas do funeral ficaram a cargo do Estado.

Não só de Horácio Nunes viveu o teatro do século XIX em Santa Catarina; outros nomes também fizeram parte dessa seleta lista; apesar de não se ter nenhuma fonte fidedigna; as poucas informações que se tem, devemos a pesquisa de Vera Collaço para o seu mestrado e algumas matérias jornalísticas, nem sempre confiáveis.

Estes são alguns dos nomes que conseguimos levantar na dramaturgia do final do século XIX e início do século XX: Álvaro de Carvalho (1829-1865) que dá nome a casa de espetáculo mais tradicional de Florianópolis, Lacerda Coutinho (1841-1902), Arcipreste Paiva (1821-1869), Francisco Pedro da Cunha (1848-1907), José Ramos da Silva Júnior (1848-1907), Antero dos Reis Dutra (1855-1911), Sílvio Pellico de Freitas Noronha (1841-1893), Pedro de Freitas Cardoso (1859-1910), Ignácio Bastos (1862-1927), Joaquim Antônio de S. Thiago (1856-1916).

Convém salientar que os autores da literatura dramática, parte deles, tiveram uma produção teatral em média de duas a quatro peças e que as mesmas acompanhavam a estrutura do teatro romântico da época. O que nos impossibilita

---

<sup>165</sup> Página da Introdução.

um diagnóstico melhor; são as poucas informações que se tem; através de periódicos da época e estes não nos deixam muitos subsídios; apenas títulos, estréias e o gênero no qual o texto insere-se (comédias, dramas ou tragédias), etc...

Diante o exposto, acredito que já possamos nos adiantar no tempo e vasculharmos a partir de agora o século XX; até porque esse estudo se completa na dissertação de Vera Colaço em que ela traça um painel do teatro catarinense do século XIX.

## Capítulo II

### A BUSCA PELA MATURIDADE

Podemos dizer sem medo de cometer um grande equívoco, que foi no século XX que o teatro ocidental alcançou seu desenvolvimento, quer como expressão estética, discutindo gêneros, formas de linguagens ou mesmo em seu conteúdo dialético. O Brasil mesmo num compasso, digamos um pouco lento, acabou absorvendo um pouco dessas vanguardas. Podemos dizer que Santa Catarina nesse momento vivia um processo à parte, procurava ainda construir sua própria identidade e a sua história teatral.

Enquanto o Brasil tinha seu olhar voltado para as vanguardas do além mar; Santa Catarina passava ainda por um processo de encubação e aos poucos vai saindo do seu casulo, tentando caminhar em busca de uma consciência teatral, embora lentamente.

Ao contrário do que acontecia pelo Brasil em que a vida teatral normalmente se dava nas capitais, em Santa Catarina havia movimento teatral esparsos por várias cidades como: Joinville, Itajaí, São Francisco, Blumenau, Laguna, Lages e é claro a própria capital, Florianópolis.

Em 1958 a Sociedade Harmonia Lira na cidade de Joinville encenava textos teatrais de Ottokar Doerffel em comemoração ao seu centenário de atividade artística. Até 1942, o Teatro Carlos Gomes de Blumenau foi o local dos grandes acontecimentos artísticos do Estado. Convém salientar que os espetáculos nessas duas cidades, até a segunda guerra mundial, eram apresentados em língua alemã.

Em 1945, foi fundada a Associação de Amadores Teatrais de Blumenau e tinha como objetivo criar uma Escola de Arte Dramática. Após a Segunda Guerra Mundial o Teatro Carlos Gomes voltou a apresentar seus espetáculos em alemão que se estendeu até 1971. Outro movimento importante para a consolidação do teatro em terra catarinense, foram os primeiros festivais de teatro de Santa Catarina, datados a partir de 1965.

E foi nesse terreno não muito fértil que tivemos a partir de 1965 a criação do primeiro festival de teatro e após esse evento, outros festivais se espalharam pelo Estado, o que motivou alguns bons ensaios sobre dramaturgia. Porém, esses ensaios não significaram legitimar uma dramaturgia estritamente barriga-verde. Seria ingenuidade nossa tal afirmação. Até porque essa dramaturgia nasce para cumprir um objetivo, que é o de servir a um grupo de teatro na montagem de uma peça para um determinado festival. Ou seja, os espetáculos inicialmente eram concebidos exclusivamente para os festivais.

Com o passar dos anos, não só os festivais motivaram o surgimento de uma nova dramaturgia em Santa Catarina; acreditamos também, que outra contribuição se deu, vinda do surgimento dos concursos de dramaturgia, que foram promovidos pelo Governo do Estado, a partir da década de oitenta. Alguns desses concursos foram estritamente estaduais e outros foram ampliados em nível nacional e com um bom número de participantes.

Já vimos que esses concursos de dramaturgia são datados a partir do início do ano de 1980. É claro que os mesmos não aconteceram anualmente, não conseguiram se perpetuar. Contudo, os poucos concursos realizados deixaram saldos positivos; já que muitos desses dramaturgos encontram-se ainda em atividade, podemos falar que, de modo contínuo e ininterrupto, não pararam mais de escrever. Entre eles, este autor perfaz um total de 14 textos teatrais escritos até o momento, sendo que noventa por cento dessa dramaturgia foi montada, e com boa aceitação de crítica e público.

Através desses concursos podemos citar nomes que numa avaliação bem particular, acreditamos terem contribuído para o engrandecimento da dramaturgia em Santa Catarina no século XX; embora haja discordância por parte de alguns estudiosos, não se pode negar, que através desses concursos, pudemos ter obras como as de Roberto Bordin, Roseli Galleti, Luiz Ekke Moukarzel, José Darcy da Silva Júnior, Valmor Beltrame, Silvia Gioso, Clécio Espezim e Carmen Fossari. Alguns desses dramaturgos encontram-se em plena atividade literária.

Não podemos deixar de dizer que esses concursos de dramaturgia, deram consistência e impulso para muitos grupos de teatro em nosso estado; visto que às vezes alguns grupos por não terem o que montar, acabavam quase que na



inércia total. Sabemos o quão é problemático para um grupo não profissional, lidar com a burocracia do direito autoral e esses textos chegavam em boa hora.

Por essa busca incessante por uma dramaturgia dita catarinense, iremos nos encontrar com escritores de quase todas as regiões de nosso Estado, que num primeiro momento estão preocupados realmente em escrever apenas para o seu grupo de teatro e como nos diz o crítico teatral Mário Alves: Até porque essa dramaturgia é ainda incipiente e nela não há sinal de profissionalismo.

E por falar em profissionalismo, este assunto já havia sido abordado pelo mestre e estudioso Sábado Magaldi em seu livro *Depois do Espetáculo*<sup>166</sup> em que ele diz:

Poucos dramaturgos vivem com o resultado financeiro de sua obra. A preferência do público é sempre um mistério, difícil de decifrar. A cada peça que estréia, o teatro recomeça praticamente do Nada.<sup>167</sup>

Podemos afirmar que em Santa Catarina nenhum de nossos dramaturgos vivem dos seus escritos, é claro que o mestre Sábado estava se referindo ao eixo Rio-São Paulo e mesmo assim ele diz, que poucos vivem com o resultado financeiro de sua obra. Podemos dizer que esse resultado em terras barrigas-verdes não existe; até porque nunca ganhamos nada pela montagem de nossos escritos. E não me refiro apenas a minha pessoa, mas a todos aqueles que escrevem para o teatro catarinense.

Sabemos tratar-se de uma discussão que está fora da nossa realidade, quer em Santa Catarina ou noutro Estado da federação; o incrível é que até Karl Marx<sup>168</sup>, na segunda metade do século XIX, já havia falado desse assunto, tratando-o dialeticamente, assim:

Naturalmente, o escritor deve ganhar dinheiro para poder viver e escrever, mas em nenhum caso, deve viver e escrever para ganhar dinheiro.<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> *Depois do Espetáculo*. Sábado Magaldi: Editora Perspectiva, 2003.

<sup>167</sup> Idem. Página 15.

<sup>168</sup> *Sobre Literatura e Arte*. Marx-Engels. Editora Globo, 1980.

<sup>169</sup> Idem. Página 32

Durante a nossa pesquisa, constatamos que devido à ausência de uma dramaturgia que estivesse próxima ou inserida à realidade de uma determinada comunidade, eram os próprios atores dos grupos que escreviam e ainda escrevem suas peças teatrais e a partir desse evento, passamos a ter muitas opções de textos. Sabemos que existe uma quantidade razoável de peças escritas. Não estamos aqui falando de qualidade, por enquanto. Até porque esse assunto será abordado mais adiante como objeto de pesquisa de nossa tese em que iremos analisar cinco textos teatrais, escolhidos por nós e nosso orientador, através de uma análise mais que criteriosa.

E nessa pesquisa, pudemos constatar que esses escritores em sua maioria não se conhecem e como consequência desconhecem o que os outros estão escrevendo. Mesmo não havendo uma comunicação sistemática entre eles cada um per si constrói sua própria história dentro de uma determinada área geográfica; se entre os fazedores há esta ausência de conhecimento o que poderíamos dizer do público em geral, que não tem uma cultura para a leitura de textos teatrais, e até em algumas situações, ausência dos espectadores nas casas de espetáculos.

Em seus estudos sobre uma leitura do teatro contemporâneo Jean-Pierre Ryngaert<sup>170</sup>, abordará esse assunto com muita precisão:

O teatro contemporâneo conhece uma espécie de déficit de leitura porque tem a reputação de ser de mais difícil acesso, porque até agora tem pouca presença no sistema educativo e porque as características da edição o reduzem, como veremos, ao mínimo suficiente para sua compreensão. Ouvimos tanto dizer que o teatro era incompleto sem a representação, que não é de surpreender que autores se revoltam contra as leis do espetáculo e do mercado ou que reivindicam o interesse do texto tal como existe em si mesmo.<sup>171</sup>

Percebemos que não há um foro entre estes dramaturgos para que os mesmos possam intercambiar seus escritos. Parte desses textos, foram conhecidos, quando montados; do contrário ficam esquecidos ou perdidos em alguma

---

<sup>170</sup> *Ler o Teatro Contemporâneo*. Jean-Pierre Ryngaert: Editora Martins Fontes, 1998.

<sup>171</sup> *Idem*. Página 64

gaveta; todos os 33 autores contatados, a maioria, quase que uma unanimidade, afirmaram que não conhecem os seus parceiros de letras, e o seu referencial acaba sendo sua própria obra. Poderemos constatar esta veracidade durante as entrevistas com os nossos dramaturgos.

Uma lúcida discussão sobre a dramaturgia barriga-verde deu-se em 1998, com Valmor Beltrame, também dramaturgo e que contribui com textos para os nossos estudos; ele, em artigo para o jornal *Releituras*<sup>172</sup>, historiou a dramaturgia catarinense, e nos diz:

Para pensar a dramaturgia produzida hoje no nosso Estado é preciso lembrar, mesmo que ligeiramente, acontecimentos que marcaram o fazer teatral nas duas últimas décadas.

Nos anos setenta, a exemplo do que aconteceu em todo Brasil, aqui também a Censura inibiu, reprimiu e impediu a montagem de espetáculos com textos escritos por catarinenses.

Esse era um tempo onde a valorização da cultura local, a explicitação de problemas vividos pela maioria dos trabalhadores, o cotidiano da gente mais humilde permeava os textos dramáticos, na maioria das vezes produzidos coletivamente. Nesse tempo as montagens não perdiam a perspectiva no sentido de contribuir para as transformações políticas que a sociedade tanto queria.

A conquista lenta e gradativa da abertura política que marcou a virada da década de setenta foi acompanhada de um crescente abandono das denúncias políticas explícitas nos textos e encenações teatrais. Isso foi determinante no surgimento de diversas tendências e experimentações.

Uma delas se caracteriza pela valorização do poético, pela busca de um teatro predominantemente visual, onde o texto falado cede lugar a uma seqüência de imagens.

Outra tendência marcante pode ser caracterizada pela irreverência, pelo deboche, explicitando através da crítica bem humorada, o cotidiano de jovens e adolescentes.

Por último, o besteirol, nascido no eixo Rio-São Paulo também encontra adeptos por aqui, arrastando com o trunfo do riso, do escracho, da gargalhada, centenas de pessoas ao teatro.

---

<sup>172</sup> *Releitura n° 03*. Jornal da Fundação Universitária de Região de Blumenau, 1998.

Mas o tempo passa e a década de 90 chegou deixando para traz o besteiro. Já no final dos anos 80 e primeiros anos desta década, evidencia-se a predominância do encenador. Por isso, falar de uma dramaturgia local torna-se tarefa complicada. Quando os espetáculos produzidos se pautam pelas preferências do encenador, a tarefa do dramaturgo parece caduca. Daí que não é possível discutir uma dramaturgia catarinense. É possível, isso sim, perceber tendências a partir dos espetáculos encenados, que se utilizam de textos aqui escritos ou adaptados de textos clássicos, ou a adaptação livre tem marcado bastante nossa produção local mais recente.

Basta lembrar as direções e adaptações feitas por Carmen Fossari em Florianópolis e Alexandre Venera em Blumenau. Clássicos de Shakespeare, Molière e outros dramaturgos servem de base, de apoio ao trabalho destes diretores.

A produção de textos mais constante é a de Silvio Borges de Garuva que há anos vem trabalhando em Joinville. Lamentavelmente só conhecemos seus textos através do Grupo Não Amasse Esse Pão-de-Ló. A inexistência de publicações nesta área tem impedido a divulgação da sua farta produção dramática .

Fábio Bruggemann tem se destacado recentemente. *Fausto*, seu último trabalho, mantém de forma evidente suas origens literárias, deixando de lado, quem sabe propositadamente, as leis do drama, principalmente as aristotélicas.

Por outro lado é preciso situar o trabalho de Geraldo Cunha, que é antes de tudo diretor, e não dramaturgo, mas que vai construindo através de exercícios e jogos com seus atores, uma partitura gestual que constitui o próprio texto, completamente destituído da palavra falada. Geraldo não pretende ser modelo ou fazer escola, este é o seu trabalho, é a sua pesquisa. Claro que essa proposta não é nova, mas seguramente por aqui, nunca foi tão seriamente trabalhada.

É possível citar ainda textos de Antônio Cunha e Margarida Baird, como iniciativas importantes, porém longe ainda de configurar-se como proposta de dramaturgia para o teatro catarinense.

Como se pode perceber, nossa dramaturgia está longe de atingir sua maturidade. E sem estímulos, é possível que a maturidade demore muito para acontecer. Por isso, talvez fosse fundamental retomar uma das importantes atividades desenvolvidas pela Fundação Catarinense de Cultura nos princípios dos anos 80, ou seja, a realização de Concursos de Dramaturgia.

Como o Governo do Estado de Santa Catarina tem se caracterizado por uma completa omissão na área da cultura, principalmente em relação ao teatro, (e à educação? e à saúde?) quem sabe se UFSC, Udesc e Furb desafiam-se a realizar esta tarefa conjuntamente?<sup>173</sup>

Nesse importante artigo em que o estudioso, Valmor Beltrame, sempre tão criterioso e imparcial, nos repassou dados históricos importantes da dramaturgia de Santa Catarina a partir das décadas de 70 e 80, ele finaliza o artigo, falando do início da década de 90 que ainda estava por acontecer. Com esse seu lúcido depoimento, só reafirmamos o que havíamos falado até agora sobre a historiografia da dramaturgia produzida em nosso Estado.

É claro que existe este “déficit” em nossa dramaturgia, que nossos dramaturgos desconhecem o que seus parceiros de letras estão escrevendo e há uma latente carência editorial, que afasta estes escritores de nossos leitores, de um modo em geral. Acreditamos que quando existir um foro de debates sobre o fazer literário; aí sim esta situação poderá ser modificada. Como diz Valmor Beltrame: por que não o retorno dos Concursos de Dramaturgia? E nós dizemos - Por que não um foro permanente entre os dramaturgos? Seminários e Oficinas em todo o Estado?

É bem verdade que a grande maioria dos que escrevem para o teatro de Santa Catarina às vezes conseguem bons resultados; partem de uma intuição ou de uma necessidade momentânea; que é solucionar o problema de seu grupo como já vimos anteriormente. Com isso deixam de lado às vezes, uma discussão sobre a essência do teatro como um bem necessário para a comunidade onde estão inseridos.

O que não invalida o que está se escrevendo; até porque é dessa profusão de idéias e muitas vezes de desinformações que acabamos recebendo ótimos resultados estéticos, e porque não questionar que isso se dê devido ao “desconhecimento” acadêmico e histórico? E mais uma vez, iremos até o estudioso do teatro contemporâneo Jean-Pierre Ryngaert:<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> Idem.

<sup>174</sup> *Ler o Teatro Contemporâneo*. Jean-Pierre Ryngaert: Editora Martins Fontes, 1998.

A cena é cada vez menos pensada como uma totalidade. O autor não é mais obrigado a escrever em função das mudanças do cenário; todos os saltos de espaço e de tempo, todos os efeitos de montagem, são possíveis no mesmo instante. Uma estética do fragmento e da descontinuidade com certeza ganhou com isso, assim como uma estética de sutileza da ilusão. Tudo pode se encadear ou se entrecortar, tudo pode se transformar. A evolução das técnicas cênicas contribuiu para criar uma outra cultura cênica dos autores, exatamente como a cena à italiana e seu sistema de convenções puderam, no passado, influenciar a dramaturgia a ponto de, às vezes, imobilizá-la.<sup>175</sup>

Após lermos 136 peças, temos que admitir que se tem uma dramaturgia em Santa Catarina, embora sem uma consolidação estética. Sendo que, apesar desse bom número de textos lidos, não estamos computando a dramaturgia de Horácio Gomes, que discutimos aqui no início de nossos estudos e colocando-o apenas num plano de debate introdutório sobre os primórdios do teatro catarinense do século XIX, tampouco a dramaturgia de muitos outros que não nos enviaram material; por pura omissão ou por acreditarem que seus escritos não eram dignos de uma leitura e análise numa futura Tese de Doutorado.

E nesse farto material pesquisado sobre a dramaturgia em nosso Estado é que acreditamos que esses escritos são quase uma arma, uma resistência, um ato político contra a indústria cultural; porque escrever e fazer teatro numa região como Santa Catarina, é dizer que todos esses fazedores merecem o louvor diante de uma atitude tão magnânima; pois todos trabalham sem nenhum apoio institucional, e esse teatro resiste porque é um teatro necessariamente político. Como diria Boal, todas as atividades de um homem são políticas, e o teatro é uma delas. E já que nos reportamos ao pedagogo Augusto Boal<sup>176</sup> e lembrando que o mesmo foi indicado, em vida, para o prêmio Nobel em 2008, gostaríamos de lhe passar a palavra:

Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política. Neste livro pretendo igualmente oferecer algumas provas de que o teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso, é necessário lutar por ele. Por

---

<sup>175</sup> Idem. Página 68.

<sup>176</sup> *Teatro do Oprimido*. Augusto Boal: Civilização Brasileira, 1991.

isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de liberação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar.<sup>177</sup>

Acreditamos que, todos esses escritores souberam muito bem se apropriar da linguagem teatral mesmo de um modo incipiente e adequá-las às realidades locais onde estão inseridos culturalmente e só por isso, já podemos dizer, tratar-se de uma atitude política, até porque em algumas regiões do Estado, o poder público não se faz presente e a existência do teatro se dá graças à benevolência desses fazedores que ainda acreditam que o teatro possa ser uma arma de transformação dentro de um processo individual, coletivo e social.

E quando falamos de um teatro inserido numa realidade, podemos nos reportar sobre o que pensa o estudioso Jean-Pierre Ryngaert<sup>178</sup> quando se refere a esse assunto:

O texto de teatro não imita a realidade, ele propõe uma construção para ela, uma réplica verbal prestes a se desenrolar em cena. Entre os textos com que iremos trabalhar, alguns parecem obscuros e não se abrem à leitura. Textos ruins, textos fracassados ou leitores ruins, leitores insuficientes diante de formas que ainda não são de domínio público.<sup>179</sup>

É claro que quando nos referimos à dramaturgia e a sua difusão entre os fazedores de teatro e o público em geral, podemos dizer que a mesma não acontece em Santa Catarina, até porque não há uma cultura de edições e conseqüentemente não chegará ao domínio público e para que cheguem ao conhecimento desse público e dos fazedores, veremos o que pensa Jean-Pierre Ryngaert<sup>180</sup> em seu outro estudo no qual falou nos com muita propriedade sobre este assunto:

---

<sup>177</sup> Idem. Página 13.

<sup>178</sup> *Ler o Teatro Contemporâneo*. Jean-Pierre Ryngaert: Editora Martins Fontes, 1998.

<sup>179</sup> Idem. Página 05.

<sup>180</sup> *Introdução à Análise do Teatro*. Jean-Pierre Ryngaert: Editora Martins Fontes, 1996.

É possível conhecer um texto teatral não apenas pela leitura, e por isso sua edição e difusão (quando é editado) nem sempre segue os circuitos comuns do livro. Pela mesma razão, e talvez também por causa de sua história, o estatuto do autor dramático ainda hoje continua sendo especial.<sup>181</sup>

Não podemos deixar de relacionar os nomes desses dramaturgos que, mesmo diante de tantas controvérsias insistem em escrever para o teatro de Santa Catarina e infelizmente não poderemos detalhar toda as obras; do contrário não terminaríamos essa tese; até porque cada região de nosso Estado por si só, poderia ser objeto único de nossa pesquisa. O importante é dizer que todos esses autores dramáticos definitivamente pertencem à família do teatro e à todos eles, dedicamos nossas mais altas considerações. Talvez possamos, novamente, nos apropriar das palavras de Jean-Pierre Ryngaert<sup>182</sup> para demonstrar nossa gratidão:

Os autores dramáticos pertencem à família do teatro e, contudo, têm com o teatro e seus artesãos uma relação singular. Consideram a cena e suas convenções com um olhar diferente, surpreso ou crítico, que ultrapassa a preocupação de defender seus textos e territórios. Para além das anedotas e dos conflitos com o diretor, faz ouvir a palavra do poeta, minucioso, escrupuloso e exigente em relação ao quadro e aos atores. O teatro com o qual sonham deveria se abstrair das convenções do palco e abalar seus hábitos, para alcançar uma utopia em que os diretores sejam fiéis, os atores, exemplares, e em que o assoalho nunca ranja.<sup>183</sup>

A maioria dos textos a que nos referimos (os não escolhidos para análise), em sua maioria, foram montados e com relativo sucesso. Sendo assim, podemos dizer tratar-se de bons textos, apenas não foram editados e conseqüentemente não chegaram ao conhecimento dos leitores mais atentos do teatro. E sobre esse assunto Jean-Pierre Ryngaert<sup>184</sup> em seus estudos sobre análise do teatro, dirá:

---

<sup>181</sup> Idem. Página 23

<sup>182</sup> *Ler o Teatro Contemporâneo*. Jean-Pierre Ryngaert: Editora Martins Fontes, 1998.

<sup>183</sup> Idem. Página 212

<sup>184</sup> *Introdução à Análise do Teatro*. Jean-Pierre Ryngaert: Editora Martins Fontes, 1996.



Um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Esse potencial existe independentemente da representação e antes dela. Portanto, esta não vem completar o que estava incompleto, tornar inteligível o que não o era. Trata-se antes de uma operação de outra ordem, de um salto radical numa dimensão artística diferente, que por vezes ilumina o texto cruelmente. Uma encenação ruim de um texto contemporâneo prejudica-o por longo tempo, senão para sempre, por ele não gozar da reputação de obra-prima que o protegeria e por ser difícil deslindar as responsabilidades de um fracasso.<sup>185</sup>

A escolha dos textos objetos aqui de nossa análise, não pode ser tratada como uma escolha subjetiva. Até porque durante a escolha dessas obras dramáticas, partimos do concreto que é a sua materialidade em forma escrita, e como não vimos algumas de suas montagens teatrais; abordamos apenas os aspectos do ineditismo, como um novo gênero, e seus aspectos puramente lingüísticos e estilísticos, sem uma exigência erudita rígida como querem alguns teóricos.

Nos seus estudos, Ryngaert fala-nos sobre as virtudes de um bom texto em que ele se atém ao escrito e falado, vejamos:

O texto de teatro tem o bizarro estatuto de uma escrita destinada a ser falada, de uma fala escrita que espera uma voz, um sopro, um ritmo. Devido as suas origens, reais ou míticas, à transmissão oral, a uma tradição da declamação, buscam-se nele ou atribuem-se a ele as virtudes particulares das palavras adequadas à boca. Será que há vestígios desse estatuto nas escritas que imitam mais ou menos a oralidade?<sup>186</sup>

Ainda sobre esse assunto Ryngaert<sup>187</sup> irá nos detalhar como os novos dramaturgos agem diante do paradoxo das antigas formas:

Contudo, e aí há outro paradoxo, não pode haver ruptura radical com as antigas formas, ou melhor, apesar dessas rupturas, a matriz primeira continua sendo uma troca entre seres humanos diante de outros seres humanos, sob seu olhar que cria um espaço e funda a teatralidade.

---

<sup>185</sup> Idem. Página 25.

<sup>186</sup> Ibidem. Página 46.

<sup>187</sup> *Ler o Teatro Contemporâneo*. Jean-Pierre Ryngaert: Editora Martins Fontes, 1998.

Portanto, há nos autores de hoje um desejo de romper com uma certa rigidez da representação tradicional. Essa crise, quando começa pela escrita, opera um desregramento nas conservações da representação. Esta se isola ao se opor ao *savoir-faire* dramático e inevitavelmente ao enredo.<sup>188</sup>

Esperamos que todas as justificativas quanto às escolhas dos textos para a concretização de nossa tese de doutorado sejam contempladas durante a análise de cada um desses escritos, e que todos a posteriori, os artistas de teatro do Estado de Santa Catarina, venham a usufruir deste estudo. E dizer que este assunto não se esgota e não se esgotará, nunca!

Assim sendo passaremos a palavra para Jean-Pierre Ryngaert<sup>189</sup>, para que ele nos ajude em nossas justificativas:

O comentário não esgota um texto de tal importância, apenas oferece pistas de reflexão. Evitamos toda alusão às outras obras, (...) como também ao contexto teatral da época, a obras gerais ou a representações passadas. Nosso projeto era partir do texto e nunca o imobilizar em certezas muito absolutas. O que não impede, a seguir, quaisquer outras abordagens convergentes ou contraditórias, contanto que o comentário não preceda o texto, que o rótulo padronizado, do tipo “é teatro do absurdo ou de vanguarda dos anos 50”, não oculte o diálogo atento com a escrita, a tentativa de “cooperação textual”.<sup>190</sup>

E foi diante desses critérios predominantes da imparcialidade que escolhemos as dramaturgias que irão ser analisadas em minha Tese de Doutorado e diante disso, a partir de agora, iremos relacionar os nomes de nos-sos escritores por região e a primeira a ser relacionada foi a capital.

De Florianópolis pesquisamos: Fábio Bruggmann, com a sua Trilogia da Angústia. Textos com uma boa carpintaria teatral e uma linguagem muito próxima do teatro do absurdo; Roseli Galetti, nos traz uma dramaturgia voltada para as crianças e em suas peças a ênfase será a tragédia ecológica do mundo atual; Sulanger Bavaresco se aproxima podemos dizer da dramaturgia fantástica e mística; Rogério Christofolletti, tem em seus escritos uma ótima diversificação de

---

<sup>188</sup> Idem. Página 06.

<sup>189</sup> *Introdução à Análise do Teatro*. Jean-Pierre Ryngaert: Editora Martins Fontes, 1996.

<sup>190</sup> Ibidem. Página 192.

linguagens que vai do caos, passando pelo absurdo até aos conflitos sociais; André Silveira, prêmio destaque no Concurso de Dramaturgia de Textos Inéditos, patrocinado pelo Ministério da Cultura em 2001, sua obra refletirá o cotidiano de pessoas comuns e sem perspectivas futuras; Carlos Eduardo Silva em um de seus textos, rompe com a narrativa e nos mostra apenas a ação, já em outros textos, o autor utiliza-se dessa mesma narrativa; Clécio Espezim, diversifica sua linguagem e vai desde o texto de teatro para crianças ao adulto tendo inclusive *Mesa Grande* participado do projeto Mambembão; Christiano Scheiner e os seus textos curtos; Roberto Bordin, autor de vários textos, sendo vencedor de um dos concursos de dramaturgia estadual com *Tu Devi Esser Mia* (ou *Giuseppe e Anita*); Luiz Moukarzel foi o vencedor de um concurso de dramaturgia estadual na categoria regional com o texto *Vila de Pescadores*, um autor que diversifica também a sua linguagem; Juarez Nunes, numa linguagem que se encaminha para do teatro pós-dramático, apesar de seus poucos escritos; Gelcy Coelho – o seguidor de Franklin Cascaes volta-se para a pesquisa do folclore açoriano e tem em seu currículo a premiada peça *Boi de Mamão*, participante e premiada em vários festivais pelo Brasil; Valmor Beltrame, um dos mais completos dramaturgos de teatro para criança em Santa Catarina. Sua história nos reporta ao antológico grupo de teatro Galha Azul da cidade de Lages. Bonequeiro de primeira estirpe, foi vencedor de um concurso estadual de dramaturgia na categoria infantil com a peça *A Viagem do Pescador na Ilha dos Quadrados*, sendo que *Livres e Iguais*, será sua obra maior, participando de inúmeros festivais incluindo alguns internacionais; sendo premiada na maioria desses eventos.

Valmor nos falou sobre o trabalho de *Livres e Iguais* em seus estudos que realizou para o Centro de Arte – CEART do Departamento de Artes Cênicas – DAC da UDESC onde é professor titular e incluímos em nossa Tese de Doutorado; pois o mesmo nos explica o processo de construção de um texto para teatro de animação:

Este estudo investiga a produção de saberes construídos na prática artística do ator-bonequeiro, evidenciando a existência de especificidades da linguagem do teatro de animação. Tem por campo de análise a montagem do espetáculo “Livres e Iguais”, realizada pelo grupo Teatro Sim...Por Que Não?!! da cidade de Florianópolis, cuja estréia se deu em

junho de 1999. O Estudo está organizado em três eixos: a) dramaturgia, destacando que o texto dramático no teatro de bonecos tem características que o diferenciam do texto dramático no teatro de atores; b) confecção dos bonecos e interpretação, etapa em que são evidenciados dois aspectos: a importância do ator-bonequeiro conhecer a expressividade dos materiais e a singularidade da interpretação teatral que, nesta linguagem, tem o objeto/boneco mediando a relação ator e público; c) por último, este estudo analisa a recepção do espetáculo junto à crítica especializada.<sup>191</sup>

Voltando aos autores teatrais iremos para a região Oeste de Santa Catarina, e lá, temos as dramaturgias de Basílio Werkhauser da cidade de Xaxim com o seu teatro nativista; Clodoaldo Calais da cidade de Maravilha com seu teatro voltado exclusivamente para dentro das empresas. Podemos dizer que existem ótimos textos que se saíssem do âmbito empresarial e com outra roupagem tornariam-se universalizados; Guilherme Peixoto da cidade de Joaçaba, traz em sua dramaturgia uma linguagem universal e voltada para crianças; Neri de Paula da cidade Chapecó, lutador incansável pelas coisas do teatro de sua região, nos traz uma exuberante dramaturgia voltada para a sala de aula. Trabalho digno que merece todo o nosso reconhecimento. Ao todo são 16 textos com acurado acabamento e isto lhe proporcionou uma bela edição. Pena que estes textos fiquem restritos às salas de aula.

Da região Serrana do Estado, mais propriamente da cidade de Lages, temos Neto Arruda, com seus textos estruturados para uma linguagem regionalista através dos causos e folclores; Guigui Fernandes, e o seu grupo Menestrel Fazedô, são os grandes baluartes dessa região, com seus espetáculos de rua, bonecos gigantes, suas pernas de paus e com uma linguagem regionalizada e um refinado e inteligente humor. O Menestrel com sua irreverência, vem transpondo os preconceitos locais de “grupos” e de “políticos” que acreditam que a vida teatral naquela região se resume a “apenas festivais”, que seus espetáculos devam ser montados apenas com esta finalidade.

Do Vale do Itajaí, temos da cidade de Itajaí os seguintes nomes: Marcelo de Souza que traz uma dramaturgia de meta-teatro, voltada para as crianças; Daniel Oliveto, uma dramaturgia que tem sua origem através de adaptações de

---

<sup>191</sup> *Revelar e Esconder: O Trabalho do Ator-bonequeiro*. Valmor Beltrame: CEART-DAC-UDESC, 2003.

grandes clássicos; Mônica Longo escreve para crianças e seus textos são específicos para bonecos sendo que alguns são baseados nos grandes contos infantis; Leandro de Maman tem um ótimo cartel dramaturgico e diversifica sua linguagem em teatro para criança e adultos ambos com temas impactantes; Valentin Schmoeler, outro incansável dramaturgo, diretor e professor teatral, seus escritos são como ele mesmo diz – para resolver o problema de hoje –. Escreve para as montagens de formatura dos seus cursos de teatro. Um teatro imediato.

Do outro lado do Vale do Itajaí, temos o Alto Vale, com a cidade de Blumenau com Afonso de Souza que nos traz inúmeros textos curtos, influenciados pelos Festivais de Textos Curtos que se realizam no Teatro Carlos Gomes, na cidade de Blumenau; José Darcy Júnior em seus textos evidencia as crises conjugais e existenciais.

Depois dos dois Vales, iremos até à cidade de Balneário Camboriú em que a letrista Melize Zanoni escreve suas peças para duetos e monólogos, sendo que alguns desses textos, são adaptações de obras reconhecidas como clássicas.

Para finalizar essa apresentação sobre os dramaturgos que foram objetos de nossa pesquisa, fomos para a região Sul do Estado e lá encontramos Christiano Scheiner da cidade de Imbituba com seus textos curtos, e na cidade de Criciúma, nos encontramos com Reveraldo Joaquim com uma linguagem voltada ao teatro para crianças.

Depois desse rápido painel sobre os letristas que escreveram ou escrevem para o teatro de Santa Catarina, falamos de 28 autores e deixamos de lado outros 5 nomes: Antonio Cunha, Borges de Garuva, Carmem Fossari, Márlio Silveira e Romário Borelli, não que eles tenham sido excluídos ou esquecidos, é que em comum acordo com o nosso orientador, esses nomes serão objetos de análises de nossa tese.

Os textos selecionados com seus respectivos autores objeto de análise para *A Novadora Dramaturgia Barriga-Verde*, são: *Dona Maria, a Louca* de Antonio Cunha; *O Cárcaro* de Borges de Garuva; *Terra de Terrara* de Carmem Fossari; *Vivo Numa Ilha* de Márlio Silveira e *O Contestado* de Romário Borelli.

Queremos dizer que os textos não selecionados para análise, não significam que foram ladeados por nós; acreditamos que em sua maioria havia um valor qualitativo, e é claro, que alguns textos nos causaram um certo enfado.

Gostaríamos que através dessa tese, fosse possível manter um diálogo com cada um desses dramaturgos e dizer que foi num acordo firmado entre orientador-orientando, que se definiu pela escolha de apenas 5 textos, pois acreditávamos que seria impossível partir para um processo de análise de todas as dramaturgias lidas.

Já que nos apropriamos com liberdade total dos estudos de Jean-Pierre Ryngaert em que ele aborda um novo olhar para a análise de um texto teatral, e em outro estudo eles nos alerta sobre a leitura que devemos ter sobre o teatro contemporâneo; queremos fechar esse assunto sobre os textos escolhidos para a análise de nossa tese, o papel do teatro e a sua convencionalidade.

O estudioso Jean-Pierre Ryngaert<sup>192</sup> em se tratando de convenção, nos diz que o teatro necessita dessa convenção e parece que todo esse estudo que realizamos até aqui nada mais foi que uma convenção em busca de subsídios à nossa pesquisa. Passamos a palavra para Ryngaert:

Toda dramaturgia repousa em convenções, em um conjunto de pressupostos ideológicos e estéticos que permitem ao espectador receber a representação. As novas dramaturgias se opõem às convenções e implicitamente criam outras, sem as quais toda comunicação teatral seria impossível. Seguem-se períodos em que a leitura e a recepção das obras teatrais são mais delicadas, quando os públicos ainda vivem com antigas convenções e se declaram incapazes de admitir as novas. O teatro do absurdo, ao rejeitar as convenções admitidas até então, se expôs, assim, à incompreensão.<sup>193</sup>

Antes de iniciarmos a análise propriamente sobre a dramaturgia barriga-verde objeto de pesquisa para a nossa tese de doutorado, gostaríamos de ouvir a opinião dos cinco dramaturgos que tiveram aqui os seus textos selecionados, suas opiniões sobre o que se escreve para o teatro catarinense.

---

<sup>192</sup> *Ler o Teatro Contemporâneo*. Jean-Pierre Ryngaert: Editora Martins Fontes, 1998.

<sup>193</sup> *Idem*. Página 224.

## Capítulo III

### PEQUENOS VÔOS SEM ATINGIR OS PÍNCAROS

Pode parecer estranho que depois de lermos 136 textos dramáticos de 33 autores da contemporaneidade barriga-verde, ter que dizer que não existe uma sintonia entre esses letristas, e todos são enfáticos em afirmar que desconhecem o que os seus colegas estão escrevendo para o teatro catarinense.

Alguns textos conhecidos pelos nossos dramaturgos são aqueles que foram montados e circularam pelo Estado de Santa Catarina através de seus grupos teatrais; do contrário, se restringem às suas cidades e a alguns amigos das artes cênicas.

Para que possamos justificar o que estamos falando, nada melhor que ouvirmos os próprios protagonistas desses descaminhos. Portanto, passamos a palavra inicialmente para Antonio Cunha que será nosso primeiro dramaturgo em que analisaremos seu texto *Dona Maria, a Louca*. Então com a palavra, Cunha:

Como os dramaturgos catarinenses não mantêm contato entre si e, creio, pouco se conhecem, e também devido à falta de publicação em livros ou outros meios. O pouco contato que tenho é por conta das montagens dos grupos locais (Florianópolis). Portanto, acho que vou ter uma idéia mais completa após ler a sua tese.

Na seqüência iremos ouvir o desabafo de Borges de Garuva, autor de *O Cárcaro*, que muito lucidamente nos explica os porquês desses desencontros quando se referem às intercomunicações dramatúrgicas:

Não consigo valorar a dramaturgia catarinense como um todo. Penso nela como um conjunto de obras que se relacionam mais com a dramaturgia mundial e brasileira do que local – o que é perfeitamente compreensível: somos muito mais influenciados pelo cânone shakesperiano do que pelos melhores dos autores locais.

Além disso, conheço pouquíssimas dessas obras e penso que somente o futuro poderá ligá-las a escolas e correntes e ter delas uma visão de contexto.

Eu pessoalmente, venho há anos brigando contra a idéia de que o nosso teatro tenha de corresponder a qualquer das abordagens que lhe dão na Europa ou Rio e em São Paulo. Vivemos fora do eixo e deveríamos, por lógica, cultivar nossa própria abordagem da cena – não reiventando a roda, é óbvio, mas assumindo mais rigorosamente as peculiaridades culturais locais.

A impossibilidade de consolidar este tipo de atitude (que tem marcado parte do meu trabalho como diretor), levou-me ao desapontamento em relação ao teatro, que me fez paralisar as atividades cênicas entre 1996 e 2002. Naquele ano, como despedida, dirigi uma criação coletiva com o Mutação de Teatro (grupo local), que resultou na obra *Ato Mínimo*. Para mim, *Ato Mínimo* era uma aborgaem minimalista e p s-dramática da cena. Queríamos negar o conflito; queríamos personagens que apenas estivessem ali, não queríamos a rela o protagonista x antagonista etc. Algumas pessoas amaram o trabalho. Eu, também.

Para caracterizar *Ato Mínimo* – e vendo o teatro a partir daqui, deste lugar em que estou e atuo – tomei a liberdade de adicionar uma nova máscara ao símbolo tradicional do teatro: entre as máscaras da tragédia e da comédia, inseri a máscara da perplexidade, que me parece caracterizar o teatro do nosso tempo – de Becket para cá, no Ocidente; de certas formas orientais e ancestrais. E do teatro que sonho e criar.

Depois desse instigante depoimento de Borges de Garuva sobre a sua profissão; passaremos a palavra para a nossa dramaturga, Carmen Fossari, autora de *Terra de Terrara*:

  difícil ver, porque não há visibilidade aparente, faltam edi oes, concursos etc. Então, vejo o que é encenado e gosto. Gosto dos que ousam e criam sua linguagem, independente de coincidirmos em estéticas..

Gosto dos escritos de vários escritores de Santa Catarina, mas não acredito que a arte, se for arte seja barriga-verde, ou que seja azul, etc... ela se arte for, penso e assim, portanto, concebo meu conceito, mesmo se da raiz nascida apresente as referências, haverá de ultrapassar qualquer geografia e aportar ao recôndito dos humanos cora oes. Sinto que todos nós deveríamos escrever ainda muito mais quantitativamente, pois isto ao fim, resultaria também em qualidade.

Surge ainda o teatro besteiro!, que reflete a necessidade humana do riso, quem sabe daí não nascerão excelentes comediógrafos? A dramaturgia nascida dos grupos e cias



ainda são muito fortes, e pensar ser em parte positivo, o amanhã é sempre uma possibilidade.

Apesar de desconhecer a dramaturgia catarinense e restringir sua opinião aos autores ilhéus, Carmen Fossari de forma bem otimista acredita no que se está escrevendo em terras barriga-verdes e no que ainda será escrito por aquelas paragens. Ao contrário de Carmen, Márlio Silveira de *Vivo Numa Ilha*, não é tão otimista assim:

Vivendo 15 anos no exterior (Holanda), não tive nenhum conhecimento de dramaturgia contemporânea catarinense. Diria então, que é inexpressiva.

Depois dessa afirmativa cruel sobre a dramaturgia catarinense, iremos ouvir Romário Borelli de *O Contestado*, que diferente de Márlio Silveira faz um arrazoado a partir do sociológico, do estético, da cultura e por que não dizer, do político? Então, com a palavra a lucidez de Borelli:

Não existe um teatro catarinense. Talvez venha a existir. Existe um teatro pernambucano (João Cabral de Mello Neto, Suassuna, ou nordestino). Existe um teatro carioca (Arthur Azevedo, Nelson Rodrigues). Existe um teatro paulista (Arena, Oficina, TBC e seus desdobramentos). Em Santa Catarina não tivemos teatro, não tivemos movimento teatral. Nem o nosso poeta maior Cruz e Souza, escreveu para o teatro. Eu o cito porque ele trabalhou dois anos como “ponto” numa companhia de teatro do Rio de Janeiro, viajou com ela e mesmo assim nunca se tornou dramaturgo. Não se interessou pelo teatro.

Sou um autor catarinense sem dúvida, escrevi *O Contestado*, fundei o Grupo Armação, fui um dos fundadores do Teatro Trapiche. Levei minha peça para várias cidades, escrevi também sobre Anita Garibaldi, tudo na busca dessa identidade regional, mas mesmo assim tudo nasceu em São Paulo, (Buenos Aires). Naceu de minha vida no mundo cultural de São Paulo e de minhas viagens.

Não existe um teatro catarinense porque não existe uma estética catarinense. Existem temas para serem abordados na região. Os autores ainda não desenvolveram uma história cultural que os identifiquem dentro de um processo estético. Os autores de Santa

Catarina, não puderam aprender o suficiente de teatro e muito menos praticar teatro para que isso se desenvolvesse.

Peças isoladas com temática catarinense, não faz uma dramaturgia catarinense. A história cultural precisa mais do que isso para se afirmar. Veja: Havia até a metade do século XX um artesanato forte na ilha de Santa Catarina, com estética própria. Um dos elementos mais famosos era a orquestra de Sapos feita de barro. Bem... como as coisas dependem de muitas coisas para se desenvolverem, isso acabou totalmente. Assim como a viola que era tocada nos sertões do Contestado, já faz tempo que desapareceu.

Temos que pensar o teatro também a partir das outras artes. Da mesma forma não existe uma música catarinense. Não temos essa estética. Por enquanto somos autores nascidos em Santa Catarina que, em sua maioria, aprenderam fazer teatro fora.

Para reflexão ainda: Não sei se existe um teatro rio-grandense ou gaúcho. Veja que um dos seus maiores autores, Qorpo-Santo, não é um autor “gaúcho”. É um autor solitário, universalista, perdido nos labirintos de sua mente. Mas existe uma poética do Rio Grande do Sul, existe uma literatura regional muito forte que vem desde o século XIX com João Simões Lopes Neto. Existe música, mas teatro... (sobrou o Analista de Bagé).

O mesmo se pode dizer do Paraná. Não tem um teatro paranaense, não há uma estética paranaense, mas faz-se muito teatro por aqui.

Então, pense-nos como quiser quanto a essa coisa de “ser catarinense”, mas não temos uma estética catarinense...

Trata-se de uma análise que coloca o dedo na ferida e nos faz pensar, quantas estradas ainda temos que trilhar. A responsabilidade que nós dramaturgos de Santa Catarina temos diante de um futuro que não é para amanhã e sim para hoje – e como somos otimistas, o futuro já começou e os 33 dramaturgos aqui inquiridos nos abalizam dizer: Estamos caminhando para uma dramaturgia catarinense.

Então, a partir de agora só nos resta enveredar por esses labirintos obscuros ou não, como se fossemos um verdadeiro e atento *raisonneur* em busca desse teatro que para melhor entendê-lo, precisamos descobrir determinadas convenções de gêneros, estéticas e estilos.

## ATO I:

### A LUCIDEZ DA LOUCURA

Antes de nos enveredarmos pela historiografia e análise de *Dona Maria, a Louca*, gostaríamos de apresentar aqui a obra completa de Antônio Cunha. Podemos afirmar que, mesmo sendo representada por apenas 4 textos; é de um valor inestimável. Ao todo, sua obra, além de *Dona Maria, a Louca*, contém: *As Quatro Estações*, *Flores de Inverno* e *Contestado: A Guerra do Dragão do Fogo contra o Exército Encantado*.

Analisar o texto *Dona Maria, a Louca* de autoria de Antônio Cunha, é se debruçar sobre uma dramaturgia com vocação para o palco. Quando foi escrita em 1998, tinha como objetivo atender a uma solicitação da atriz Berna Sant`Anna<sup>194</sup>, que gostaria de um texto solo para sua interpretação. E diante desse convite o dramaturgo foi buscar subsídios para a edificação de um texto na história de Dona Maria I (A Louca), e ele vai nos dizer que para construir esse texto sob encomenda, foi beber em várias fontes, desde a história oficial e não oficial portuguesa; inclusive com suporte teórico em Michel Foucault para discutir a loucura da monarca.

O autor nos diz que sua dramaturgia não é biográfica, não é histórica, é ficção, é poesia. E por se tratar de um monólogo Antonio Cunha diz que pode desenvolver melhor a personagem e assim como em outros textos, ele vai dar ênfase ao universo feminino.

A trajetória do espetáculo é datada inicialmente de 1999, quando foi apresentado na cidade de Florianópolis na sede da União Beneficente Recreativa Operária (UBRO) E Mário Alves Neto, crítico de teatro fez uma análise do espetáculo em que nos diz:

---

<sup>194</sup> Atriz de grande prestígio na capital catarinense.

O monólogo abre os baús de memória da ex-rainha, através das janelas de sua mente endoidecida. O texto de Antônio Cunha é deslumbrante em seu português quase castiço, em sua objetividade histórica e em visão poético-trágica. Ele engloba rainha, mãe e filha, esposa numa só pessoa humana amarguradamente sofrida. Indo muito além daquelas “almas minhas cruéis”, para chegar ao ponto exato da personagem-nação horrorizada com as mudanças bruscas da história avassaladora. Um dos mais belos trabalhos da dramaturgia brasileira atual, tão cheia de besteiróis repetitivos e bobagens nada sérias. Tocante, belo e brilhante.<sup>195</sup>

Em outra matéria, a jornalista e crítica de teatro, Eliane Lisboa analisa o espetáculo da UBRO no jornal *A Notícia*, datado do dia 06 de fevereiro de 2000, vejamos:

O texto “Dona Maria, a Louca”, objeto de montagem recente do Grupo Dromedário Loquaz, e agraciado com o prêmio de dramaturgia Plínio Marcos, no 25º Festival de Teatro de Lages, em novembro último, revela o avanço alcançado pelo dramaturgo Antônio Cunha em sua trajetória. Não há nenhuma dúvida que poder confrontar-se com a cena, como tem sido o caso de Cunha com seus textos (pelo menos seis já encenados), é passo fundamental para o conhecimento da carpintaria dramática, mas o que nos surpreende nessa última obra, ainda mais do que o desenho de cena que constrói, é seu trato com a palavra: na beleza poética que se revela nas falas da protagonista e nas possibilidades sincrônicas oferecidas por seu discurso, sincronia não apenas temporal, mas de universos, estratos, do lugar histórico ao lugar do desvario e às afirmativas peremptórias de profunda lucidez acusatória... (...) A história pessoal de Dona Maria, construída pelo autor, está balizada em quatro momentos fundamentais: a abdicação ao verdadeiro amor e seu casamento por obrigação com o tio bem mais velho; a morte do pai, cujo trono ela vem a ocupar em seguida; a perda do filho José, príncipe amado em que depositava as esperanças de um futuro grande rei. Estas três perdas, afinal, vão consolidar-se no desenho dramático com a morte de Tiradentes; a execução do líder da conjura transforma-se na decisão real de matar pela quarta vez o seu sonho maior.<sup>196</sup>

---

<sup>195</sup> *Extranews*. Florianópolis, datado de 10 de novembro de 1999.

<sup>196</sup> *A Notícia*. Periódico da cidade de Joinville, datado de 06 de fevereiro de 2000.

A segunda montagem da peça se deu na cidade de São Paulo em setembro de 2002 com o Grupo Caminhando de Teatro da cidade de Joinville, Santa Catarina e radicado na capital paulista desde 1988. A peça estreou no Teatro Itália, região central e com a direção de Jairo Maciel e tendo como protagonista a atriz deficiente visual Marisa Hipólito.

Após três meses de apresentações de quinta à domingo o grupo passou por séria crise financeira e decidiu sair de cartaz e durante 3 anos, apresentou-se em escolas, casas de culturas e espaços universitários, após uma reestruturação financeira, o grupo retornou com a peça e re-estreiou no dia 07 de março de 2006, permanecendo dois anos em cartaz no Stúdio 184 na região da Consolação – Centro de São Paulo.

O texto que estreou em Florianópolis foi sob a forma de monólogo e a montagem de São Paulo com nossa direção, optamos por personificar a personagem Aia Joaquina com quem Dona Maria dialoga durante todo o espetáculo, até porque durante nossos estudos de mesa percebíamos o quão forte era a presença dessa personagem.

Quando consultamos o autor sobre essa adaptação, ele não se opôs apesar de acreditarmos que não foi de muito bom grado que nos autorizou esta mudança radical, de um monólogo para um dueto; apesar da personagem Aia Joaquina não falar e sim emitir apenas sons onomatopéicos. Para os que assistiram ao espetáculo em São Paulo, foram unânimes: a presença da serviçal era tão necessária quanto à presença da protagonista.

Podemos dizer que o texto de Antônio Cunha talvez seja o mais comentado não só em Santa Catarina, assim como em São Paulo; durante esses dois anos em que esteve em cartaz em terras paulistas não deixou de aparecer nas páginas dos jornais, como: *Folha de São Paulo, Estadão, Agora, Metrô News, Folha Universitária -Anhembi-Morumbi, Breviário 2006 da Cooperativa Paulista de Teatro, Clube Folha, Encarte do Grupo Redemunho, MogiNews e O Diário*, ambos de Mogi das Cruzes, *Jornal de Bairros, Folha Universitária - Universidade Bandeirantes, Boca-a-Boca, Guia Off, Guia Cultura de São Bernardo do Campo, Lapa News, Agenda Cultural da PMSP, Clube do Teatro do Brasil e jornal A Notícia* de Joinville - Santa Catarina.

Temos mais notícias sobre as peripécias de Dona Maria. Durante o lançamento do livro *Três Dramas Possíveis*<sup>197</sup>, de Antônio Cunha, o diretor de teatro Celso Nunes<sup>198</sup>, foi convidado para escrever a apresentação do mesmo e não só falou de outras peças do autor com enfoque ao feminino bem como a dramaturgia aqui em discussão. Vejamos:

Quase sempre a apresentação de textos teatrais se dá através do palco, no momento em que, encenados, eles passam a ser conhecidos pelo público. Quando são bons, acabam resultando numa edição. É sabido que a vida dos livros é sempre mais longa que a dos espetáculos. Portanto, nada mais próprio para bons textos teatrais, do que se transformarem em livros, como este que o leitor amigo está a folhear.

Talvez pudéssemos destacar as virtudes literárias destas três obras de Antônio Cunha, sua verve poética, ou mesmo o prazer que a simples leitura das mesmas proporciona: um tipo de satisfação pré ou pós-palco.

Mas consideramos mais oportuno fazer algumas poucas considerações sobre cada uma dessas peças, salientando-se, assim a clara unidade que as une.

Dona Maria, a Louca sempre foi um personagem nômade entre a história oficial e aquela que se conta por aí. Sua história é permeada de curiosidades e estranhezas, a começar pelo seu codinome: Louca. Ela transita entre o real e o imaginário de todos nós, ora como uma poderosa rainha, ora como uma mulher complexa e frágil. Como não gostar dela?

Aliás, como não gostar das três damas que inspiraram o autor, se cada uma delas por si só já gerou um drama e se juntas, essas três damas clamam pelo palco, clamam por se tornarem verdadeiramente em três dramas?

Finalmente cabe ainda uma observação ao Leitor. A unidade flagrante das três peças, ainda mais destacada pelo fato de que todas três focam em personagens femininos, não significa que tenham de ser lidas em ordem cronológica. Qualquer que seja a opção de por qual delas entrar em contato com a obra de Antônio Cunha não irá decepcionar ninguém. Estamos em face de um trabalho coeso, com personagens facilmente identificáveis e humanamente críveis.

---

<sup>197</sup> *Três Dramas Possíveis*. Antônio Cunha: Editora Letra D'água, 2004.

<sup>198</sup> Diretor do Teatro Brasileiro, radicado na Cidade de Florianópolis.

Que bom quando uma editora decide publicar obras teatrais. Afinal, o teatro é o melhor depositário da saga humana. Que outras edições venham, que serão bem-vindas.

Para que possamos entender melhor a dramaturgia de Antônio Cunha, acreditamos que sejam imprescindíveis algumas considerações relevantes sobre seu texto. E o próprio autor nos dará estes esclarecimentos, vejamos:

Terras do Brasil, fevereiro de 1808. Salpicando os portos, desde a Bahia de Todos os Santos até a baía da Guanabara, surge em frangalhos a frota que, saída de Lisboa às pressas na manhã de 27 de novembro de 1807 pelas águas providenciais do Tejo, rasgara desordenadamente o Oceano Atlântico trazendo consigo todas as gentes nobres de que se tem notícia e com essas gentes todo o ouro e prata, toda pedra e outras riquezas que mais não vieram por falta de espaço.

Causara a debandada a invasão de tropas vindas de França, por ordem do Imperador Napoleão I, com intuito de subjugar à força o Reino de Portugal que, por penhor à Inglaterra, resistira à decretação do Bloqueio continental.

À frente da grotesca esquadra a real família Bragança: o Príncipe Regente Dom João, a Princesa Dona Carlota Joaquina, os seus filhos Pedro e Miguel, ainda outras suas filhas e por fim, a velha soberana, a rainha Dona Maria I, que já fora chamada “a Piedosa”, agora a rainha louca, de mente desordenada.

A nau, transportando a rainha, mal avistara a Bahia de Todos os Santos, seguiu curso adiante, aportando na Guanabara. Como a nau do Regente, esta sim, fizera primeira escala nas águas de São Salvador, decidiu a rainha demente somente desembarcar depois que chegado Dom João. Permaneceu lá por dois dias, a rainha temerosa, acompanhada de Aias, Damas e Açaftas.

O texto, em forma de monólogo, se desenvolve a partir desse momento crucial. Aos 74 anos, a velha soberana aporta em terras tão longínquas quanto para si estranhas. Relutante em descer da embarcação, permanece por quase três dias à porta de um mundo com o qual travara durante toda a sua vida e seu reinado, uma relação tão próxima pelo que dele recebia, via e ouvia, e ao mesmo tempo tão distante pelo que dele imaginava em seus momentos de lucidez ou de loucura.

A visão dantesca do Brasil que Dona Maria constrói a partir da janela de seu camarote remonta à visão dos primeiros colonizadores, e que, resguardada a distância dos 300 anos que os separam, pouco mesmo se teria evoluído.

Presas na teia das concepções em voga, Dona Maria, por vezes, enquadra o Brasil que está à sua frente nas mesmas categorias as quais utilizam-se os seus contemporâneos para a ela mesma enquadrar.

Dona Maria vê estranheza, desordem, insanidade diante de si, da mesma forma como vêm os seus súditos quando diante dela. Para Dona Maria “a louca”, o mundo que ora se lhe apresenta é instigantemente “louco”.

Neste cenário, onde solitária e distante das regras que permeiam a sua condição de monarca, espectadora privilegiada e ao mesmo tempo personagem principal, Dona Maria re-visita a sua própria vida – e aqui o texto busca destacar fatos que considerou mais relevantes na sua historiografia, como por exemplo, o casamento da então Princesa do Brasil com o irmão de seu pai, o seu tio Dom Pedro, a sua coroação como Dona Maria I, o advento dos ideais burgueses que culminaria com a queda da monarquia na França, a Inconfidência Mineira vista sob a ótica particular da rainha que subscrevera as sentenças de morte e de banimento, dentre outros – traçando conciso painel daquele momento marcante da história do Brasil colônia alçado à categoria de reino por necessidade imperiosa.

A ação dramática está centrada no movimento pendular, em que se alternam e se confundem lembranças do passado ao inusitado presente, fruto do que poderíamos chamar de disponibilidade mental, emocional e espiritual de nossa personagem.

Por assim dizer, a “loucura” de Dona Maria nos permitiu alçar vôos, nos possibilitou licenças poéticas. Na obra de Michel Foucault, “História da Loucura”, buscamos suporte teórico para desenvolver o perfil psicológico de Dona Maria, que nada mais é do que o perfil daquela sociedade alucinada e temerosa diante das mudanças que se impunham impiedosas, algo como o vemos diante de nossos próprios olhos neste limiar do ano 2000.

Podemos dizer que depois de mergulharmos com entusiasmo na história de Dona Maria I, para que pudéssemos angariar subsídios para a montagem do texto de Antônio Cunha na capital paulista, o que se revelou diante de nós foi uma personagem que se apresentaria ao público e mostraria as histórias de uma rainha pouco conhecida dos brasileiros.



Na realidade o que pretendíamos com o texto de Cunha era realizar um estudo sobre a mulher no início do século XIX; de uma mulher fora dos padrões de todas as outras do reino de Portugal e de sua colônia do além-mar. Assim definiu o autor em sua obra.

E assim trouxemos para os palcos de São Paulo, a história de uma mulher soberana, rainha e senhora de um vasto império. Soberana porque tem uma cabeça real, dotada de “poderes divinos e majestosos” (assim ela se auto-proclamava), que uma vez inspirada pela divina providência sabe o que é justo ou não para os seus súditos.

Mulher sábia e preparada para reinar sobre terras, homens e outras mulheres (acreditava ela). Consciente das mudanças sociais, políticas, culturais e filosóficas ocorridas na segunda metade do século XVIII, que minaram com a monarquia absolutista no decorrer da Revolução Francesa, mais tarde, colocando no trono um “leigo” como nos diz o autor, conhecido como Napoleão Bonaparte.

Depois de historiar um pouco da trajetória do texto *Dona Maria, a Louca*, acreditamos que já podemos nos enveredar para uma análise mais minuciosa do seu conteúdo; acreditamos que este texto clama por essa análise; e para nós será um momento de muita elucubração, até porque, estamos diante de um texto esteticamente correto e isto instiga a qualquer estudioso.

A fundamentação desse texto pelo autor nos traz à luz a importância da pesquisa, do conhecimento e a historiografia sobre um determinado assunto no momento em que se escreve alguma coisa sobre fatos históricos. É verdade que se Antônio Cunha não tivesse conhecimento relevante sobre o assunto, com certeza não iríamos ter uma dramaturgia com tantas informações; principalmente àquelas não contadas pela história oficializada e o autor em posse de muita munição, tendo como arma “a palavra”, escreve um dos melhores textos de teatro do século XX em Santa Catarina, segundo o crítico teatral Mário Alves Neto e embasado por nós.

O autor escreve o texto em forma de monólogo sem se preocupar com os adeptos paradigmáticos que monólogo não é teatro, que monólogo é chato, etc.etc. Então poderíamos começar perguntando o que é um monólogo? E para responder, talvez tenhamos que continuar perguntando: Monólogo é quando uma pessoa fala sozinha ou fala com ela mesma? E perguntamos ainda: Mesmo

quando fala com ela mesma ou está se dirigindo a alguém, não estará falando sozinha ainda?

Então para entender essas meditações, iremos nos socorrer no grande mestre Aurélio Buarque de Holanda Ferreira em que ele irá dizer que:

(Do grego monólogos, “que fala só”) S.m. 1. Teat. Cena em que um só ator representa, interpretando um personagem que fala ao público ou consigo mesmo: É famoso o monólogo de Hamlet, da peça do mesmo nome de Shakespeare. 2. Teat. Monodrama. 3. Solilóquio.

Perguntamos: O que é solilóquio? E Aurélio nos responde:

(Do latim. Soliloqui.) S.m. Fala de alguém consigo mesmo; monólogo: “continuava em seu pungente solilóquio: eu é que sou o medíocre, eu é que sou o espesso” (Jorge de Lima, Guerra Dentro do Beco, p.111).

Duas colocações e que nos perdoe o mestre Buarque nem um pouco convincente; então teremos que buscar outros estudos que nos dêem luzes para as nossas respostas. E recorreremos ao Dicionário de Teatro de Luiz Paulo Vasconcellos<sup>199</sup> e nele o estudioso nos diz:

Termo empregado em duas acepções diferentes. Primeiro, como sinônimo de SOLILÓQUIO, ou seja, como verbalização do que se passa na mente do personagem, seja relato, expressão de emoção, reflexão ou decisão. Nesse sentido, pode-se falar no “Ser ou não ser” como monólogo do Hamlet (1600-1601). A segunda acepção, quer parece ser a mais apropriada, refere-se a um tipo de peça de teatro estruturada em torno de um único personagem. (...) Nesse tipo de peça, a questão da VEROSSIMILHANÇA tem sido sempre objeto de especulação por parte da CRÍTICA, uma vez depender da habilidade do escritor dar credibilidade ou não ao fato de as pés-soas falarem sozinhas.<sup>200</sup>

---

<sup>199</sup> *Dicionário de Teatro*. Luiz Paulo Vasconcellos: Editora L&PM, 1987

<sup>200</sup> *Idem*. Página 132.

O estudioso continua discorrendo sobre o monólogo e mais à frente em seu estudo ele irá falar sobre o monólogo interior em que o recurso de interpretação do ator, consiste em determinar o pensamento do personagem antes, depois e durante as falas do texto e ele se aprofunda ainda mais sobre o assunto, quando nos diz que:

Trata-se de estabelecer a motivação do personagem para cada FALA do texto, o que não está explícito no DIÁLOGO, mas que pode ser inferido pela sugestividade desse mesmo diálogo. Tal recurso foi sistematizado por Konstantin Stanislavski (1863-1938) no seu MÉTODO. Stanislavski propõe que o processo do monólogo interior se desenvolva em duas etapas: primeiro, a compreensão da AÇÃO INTERIOR do personagem e, em seguida, a realização improvisada dessa mesma ação. Os pensamentos que resultam da improvisação e que podem ser de conscientização pelo ator, transformam-se, naturalmente, em “falas internas”, ou monólogo interior.<sup>201</sup>

É claro que Stanislavski tratou desse assunto apenas como ações internas durante o processo de construção de uma personagem; ele não discutiu o assunto que nos é pertinente nesse momento, que trata da problemática do monólogo como forma teatral; ele tratou de discutir apenas a construção da personagem.

Mas voltando a Luiz Paulo Vasconcelos, ele nos fala também sobre o Solilóquio, assim:

Em termos gerais, é o discurso de alguém consigo mesmo. Em DRAMA, parte da peça em que o PERSONAGEM, sozinho no PALCO, verbaliza seus pensamentos ou emoções. O solilóquio pode consistir na pura e simples expressão de sentimentos ou estruturar-se em torno de uma reflexão sobre um fato ou, ainda, conter um relato ou uma tomada de decisão. Daí, possuir características épicas (narrativas) e líricas (poéticas). Estilisticamente, trata-se de um recurso antiilusionista, cuidadosamente evitado na DRAMATURGIA do REALISMO e do NATURALISMO, mas perfeitamente aceitável em outros gêneros, estilos e períodos.<sup>202</sup>

---

<sup>201</sup> Ibidem. Página 133.

<sup>202</sup> Ibidem. Página 178.

E já que embarcamos nesta pesquisa que é tentar entender o monólogo como gênero teatral, não podemos deixar de nos aprofundar em outros estudos sobre este assunto; por isso iremos nos enveredar nas teorias de Patrice Pavis<sup>203</sup> e ele dirá que o monólogo é um discurso que a personagem faz para si mesma. E continuando em seus estudos ele irá dizer que o monólogo pode ser solilóquio.

Mais adiante em seu estudo, ele fala que o monólogo se distingue do diálogo pela ausência de intercâmbio verbal e pela grande extensão de uma fala descartável do contexto conflitual e dialógico:

O contexto permanece o mesmo do principio ao fim, e as mudanças de direção semântica (própria do diálogo) são limitadas a um mínimo, de maneira a garantir a unidade do assunto da enunciação.<sup>204</sup>

E continuando em seus estudos sobre o monólogo Patrice Pavis vai discutir a problemática da inverossimilhança do monólogo e diz que por ser sentido como antidramático, o monólogo é freqüentemente condenado ou reduzido a alguns empregos indispensáveis e lhe reprovam, além de seu caráter estático, até mesmo tedioso, sua inverossimilhança: já que o homem sozinho não fala em voz alta, toda representação de uma personagem que confia seus sentimentos a si mesma será facilmente ridícula, vergonhosa e sempre irrealista e inverossímil:

Assim, o teatro realista ou naturalista só admite o monólogo quando é motivado por uma situação excepcional (sonho, sonambulismo, embriaguez, efusão lírica). Nos outros casos, o monólogo revela a artificialidade teatral e as convenções de jogo. Certas épocas, não preocupadas com uma expressão naturalista do mundo, acomodam-se bem ao monólogo (Shakespeare, o Sturm und Drang, o drama romântico ou simbolista). Com o teatro íntimo (Strindberg, mas já em Musset, Maeterlinck), o monólogo se torna um tipo de escritura próxima da poesia lírica.<sup>205</sup>

Quanto aos traços dialógicos do monólogo o autor fala que não existe diálogo suficientemente naturalista para apagar qualquer vestígio de seu autor-

---

<sup>203</sup> *Dicionário de Teatro*. Patrice Pavis: Editora Perspectiva, 1999.

<sup>204</sup> *Idem*. Página 247.

<sup>205</sup> *Ibidem*. Página 247.

enunciador: do mesmo modo, o monólogo tende a revelar certos traços dialógicos. Este é o caso, principalmente, quando o herói avalia sua situação, dirige-se a um interlocutor imaginário (Hamlet, Macbeth) ou exterioriza um debate de consciência:

Segundo BENVENISTE, o “monólogo” é um diálogo interiorizado, formulado em “linguagem interior”, entre um eu locutor e um eu ouvinte: “Às vezes, o eu locutor é o único a falar; o eu ouvinte permanece, entretanto, presente; sua presença é necessária e suficiente para tornar significativa a enunciação do eu locutor. Às vezes também o eu ouvinte intervém para uma objeção, uma pergunta, uma dúvida, um insulto”.<sup>206</sup>

Pavis, vai se aprofundar ainda em outros elementos que ele considera fundamental para um bom entendimento sobre o monólogo como um gênero teatral, irá discutir sobre algumas tipologias de monólogos que acredita ser fundamental e indispensável para a reafirmação como monólogo.

Entre esses elementos que Patrice irá estudar, está o monólogo técnico como narrativa que é a exposição, por uma personagem, de acontecimentos passados ou que não podem ser apresentados diretamente. O monólogo lírico é o momento da reflexão e de emoção de uma personagem que se deixa levar por confidências. Quanto ao monólogo de reflexão, Pavis vai dizer que a personagem é colocada diante de uma escolha delicada e expõe a si mesma os argumentos e contra-argumentos de uma conduta (dilema e deliberação).

Outro elemento que o autor irá discutir é o aparte, para ele são algumas palavras que bastam para indicar o estado de espírito da personagem e assim nós ficamos sabendo sobre seus sentimentos, mas isso não acontece apenas nas peças dialogadas; até porque no monólogo a personagem está sozinha, portanto falando sozinha e todo o seu texto pode ser um aparte.

E o autor continua suas divagações em que ele vai dizer que um monólogo necessita de uma dialética de raciocínio em que o argumento lógico é apresentado de maneira sistemática e numa seqüência de oposição semântica e rítmica.

---

<sup>206</sup> Ibidem. Página 247.

Outro assunto que já comentamos anteriormente e que autor também elencará nesse seu estudo, é sobre o monólogo interior em que vai dizer que:

O recitante emite de qualquer maneira, sem preocupação com lógica ou censura, os fragmentos de frases que lhe passam pela cabeça. A desordem emocional ou cognitiva da consciência é o principal efeito buscado (Büchner, Beckett).<sup>207</sup>

Quanto à estrutura do monólogo Patrice Pavis nos diz que:

Todo discurso tende a estabelecer uma relação de comunicação entre o locutor e o destinatário da mensagem: o diálogo é que melhor se presta a este intercâmbio. O monólogo, que por sua estrutura não espera uma resposta de um interlocutor, estabelece uma relação direta entre o locutor e o ele do mundo do qual fala. Enquanto “projeção da forma exclamativa” (...), o monólogo se comunica diretamente com a totalidade da sociedade: no teatro, todo o palco aparece como o parceiro discursivo do monologante. O monólogo dirige-se em definitivo diretamente ao espectador, interpela-o como cúmplice e voyeur – “ouvinte”. Esta comunicação direta constitui a força e ao mesmo tempo a inverossimilhança e a fragilidade do monólogo.<sup>208</sup>

E para encerrar nosso diálogo com Patrice Pavis, e continuar nossas meditações, iremos agora nos aprofundar sobre o que ele chama de a Dramaturgia do Discurso e vai nos dizer, que na dramaturgia brechtiana e sobretudo pós-brechtiana, o que importa é o conjunto dos discursos da “peça” e não as consciências isoladas das personagens individualizadas. Vai dizer ainda que se “o monólogo” volta com força na escritura contemporânea e cita ( M.Duras, P.Handke. B. Strauss, H. Muller, B.M. Koltès), é porque o monólogo interior, a literatura do stream of consciousness passaram por aí:

A idéia de uma conversa bem comportada entre dois indivíduos tomando café e falando gravemente do mundo é doravante anacrônica, até mesmo absurda. Através dos textos contemporâneos, é o conjunto do texto que é dirigido, ou melhor, atirado na cara do

---

<sup>207</sup> Ibidem. Página 247.

<sup>208</sup> Ibidem. Página 248.

público. O diálogo não é mais possível a não ser entre o texto em bloco e o espectador. Esta escritura se caracteriza por uma “destruição da dramaturgia dialógica”, um “mergulho suicida no solilóquio”: Se as personagens deste teatro sem diálogo falam, é apenas aparência.<sup>209</sup>

E o autor continua discorrendo sobre o assunto e menciona ainda que seria exato dizer que elas são faladas por seu criador ou que o público lhes empresta sua voz interior. E que nesta “dramaturgia do discurso” esse discurso não é nem monológico nem dialógico, e sim, é ao mesmo tempo, monolítico e pulverizado. Vai dizer ainda que a sua estrutura depende toda da organização cênica, e que ela não é mais o código lingüístico inscrito na imagem e na linguagem cênica, e sim o organizador de toda a teatralidade.

Até aqui nos aprofundamos nos estudos de Patrice Pavis e a sua visão sobre o que ele entende como monólogo e todos os seus elementos que irão caracterizar o monólogo teatral como um gênero, e depois disso precisamos desfazer a confusão que existe entre o que é um monólogo e um solilóquio. Pavis vai nos dizer que solilóquio é o discurso que uma pessoa ou uma personagem mantém consigo mesma. E como isso se dá na dramaturgia? Então voltamos ao Patrice.

Nesse seu estudo ele vai dizer que o solilóquio, mais ainda que o monólogo, refere-se a uma situação na qual a personagem medita sobre sua situação psicológica e moral, desvendando assim, graças a uma convenção teatral, e em sua opinião, isso quer dizer, tratar-se apenas de um simples monólogo interior, que já foi tratado aqui e, acreditamos ser um assunto elucidado.

Quanto à técnica do solilóquio Pavis vai dizer que o mesmo revela ao espectador a alma ou o inconsciente da personagem e daí a sua dimensão épica e lírica, que sua tendência é tornar-se um trecho escolhido e por que não dizer, destacável da peça com valor autônomo. Resumindo esse assunto para entendermos o solilóquio, o autor nos diz que como gênero dramático, o solilóquio responde a uma dupla exigência. Vejamos:

---

<sup>209</sup> Ibidem. Página 248.

01 – Conforme a norma dramática, o solilóquio é justificado e conduzido por certas situações onde ele pode, de maneira verossímil, ser pronunciado: momento de busca de si do herói, diálogo entre duas exigências morais ou psicológicas que o sujeito é obrigado a formular em voz alta (dilema).

A única condição para seu êxito é que ele seja suficientemente construído e claro para ultrapassar o estatuto de um monólogo ou de um fluxo de consciência inaudível!

02 – Segundo a norma épica, o solilóquio constitui uma forma de objetivação de pensamentos que, sem ele, permaneceriam letra morta. Daí seu caráter não-verossimilhante no âmbito da forma puramente dramática. O solilóquio provoca um rompimento de ilusão e instaura uma convenção teatral para que possa instaurar-se uma comunicação direta com o público.<sup>210</sup>

Acreditamos que não esgotamos ainda este assunto e diante dessa constatação vamos nos ater no que diz os estudos coordenados pelos teóricos Jacó Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima<sup>211</sup>, eles nos dizem que os tratadistas teatrais não estabeleceram claramente rígidas diferenças entre monólogo e solilóquio:

Ou seja, trata-se de um texto dramático a cargo de um só intérprete no palco. Pode ser a parte de uma peça – e nesse caso o termo solilóquio também é apropriado –, ou uma peça inteira, geralmente não muito longa, que pode ser implícita ou explicitamente dirigida ao público.<sup>212</sup>

Os três organizadores do *Dicionário do Teatro Brasileiro*, nos dizem que foi difícil sustentar o interesse dos espectadores em um só intérprete, o teatro brasileiro do passado não se interessou muito pelo gênero e eles concluem que esse desinteresse se deu devido às companhias dramáticas que mantinham sob contrato um elenco numeroso que impossibilitaria a montagem de monólogos.

Assim como trataram do assunto sobre monólogo, eles não deixaram de opinar sobre a problemática do solilóquio e dizem que o mesmo é sinônimo de

---

<sup>210</sup> Ibidem. Página 367.

<sup>211</sup> Dicionário do Teatro Brasileiro (Temas, Formas e Conceitos). Orgs. J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima: Editora Perspectiva – SESC-SP, 2006.

<sup>212</sup> Idem. Página 187.



monólogo para a fala, no interior de uma peça teatral, de uma personagem que se encontra só, em cena e irão citar como exemplo o mais famoso solilóquio que se encontra na tragédia de Hamlet: “To be or not to be”.

Para aqueles que acreditavam que o monólogo como gênero teatral era um assunto escamoteado por todos os teóricos; vimos que mesmo não se tendo um estudo mais cuidadoso, muitos desses estudiosos ousaram omitir sua opinião; alguns discutem sobre o tema, mas não fecham questão e outros às vezes, chegam até a teorizar sobre o monólogo como gênero teatral e nos abrem inúmeras possibilidades de análise.

E um desses estudos que merece todo o nosso louvor é a Tese de Doutorado: *O Monólogo Teatral*<sup>213</sup> de Alcides João de Barros pela ECA-USP, no início de 1985 e ele com certeza nos ajudará a dirimir muitos problemas até aqui inquiridos.

Alcides de Barros em sua tese, irá iniciar seus estudos discutindo a problemática sobre a terminologia, o monólogo no teatro greco-romano, no teatro medieval, nos séculos XVI e XVII, século XVIII e século XIX, século XX e depois ele irá analisar quatro peças monológicas: *O Diário de Um Louco* de Nicolas Vasilevitch Gogol; *A Última Gravação* de Samuel Beckett; *Valsa N. 6* de Nelson Rodrigues e *Apareceu a Margarida* de Roberto Athayde.

O autor da tese em sua justificativa nos diz que no que se refere à expressão verbal, o teatro é uma atividade que se utiliza quase que só do diálogo, e este se torna assim tão importante para o teatro que certos estudiosos não confiam na eficácia de outro recurso cênico.

Alcides de Barros se reportou ao pedagogo Bertolt Brecht, que sendo um estudioso mais radical do fazer cênico diz que o próprio diálogo não consegue desvendar os mistérios da alma humana e que Brecht questiona o próprio diálogo. O que dizer então do teatro monológico? É claro que Brecht vai dizer que o diálogo realista habitual permite já dificilmente apresentar na sua complexidade a psicologia do homem de hoje.

---

<sup>213</sup> *O Monólogo Teatral*. Alcides João de Barros. Tese de Doutorado – ECA-USP, sob a orientação de Célia Berrettini em 1985.

Barros, ao referir-se ao espectador, diz que o mesmo vai ao teatro com o intuito de assistir apenas a peças dialogadas; não passa pela cabeça desse espectador assistir a uma peça com um ator só em cena. Vejamos:

Não seria de estranhar, portanto, que o espectador esperasse presenciar um diálogo, já que a maioria das peças são dialogadas, e já que o diálogo constitui-se numa das formas fundamentais do teatro, de acordo não só com os estudiosos mencionados, mas também com o que vem sendo apresentado como teatro.<sup>214</sup>

E o autor da tese continua discorrendo em seu estudo e diz que na verdade nem sempre é um diálogo que se desenrola no palco. Muitas vezes podemos assistir não à conversa de duas personagens, mas à fala solitária de uma única personagem, ou durante a peça toda, ou em partes dela. E as peças de uma única personagem costumam-se chamar indistintamente de monólogos, e são bem menos freqüentes que as peças dialogadas.

O autor no momento da diferenciação entre monólogo e solilóquio, diz que:

Os termos monólogo e solilóquio, à primeira vista, parecem sinônimos perfeitos, e se os analisarmos etimologicamente, veremos que realmente são. Ambos são formados pela justaposição de dois vocábulos provenientes do latim e do grego e que se equivalem: monos corresponde a solus, e logos, a loqui, dando em vernáculo a idéia de “falar só”. Ao nível de dicionário, persiste a aproximação de sentido, pois o Novo Dicionário Aurélio registra estas definições.<sup>215</sup>

Vamos entender agora qual é a definição de monólogo para Alcides Barros; porque até aqui ele praticamente utilizou-se dos pensamentos de outros teóricos. Então veremos sua opinião nesse bom estudo sobre monólogo:

O público não vai ao teatro para ver a vida como ela é. Para isso basta olhar em volta. O espectador sabe que o teatro é representação, e não uma cópia fiel da realidade. Assim como na literatura não dramática o monólogo interior não pode ser cópia exata do

---

<sup>214</sup> Idem. Página VII.

<sup>215</sup> Ibidem. Páginas 02/03.

que se passa na mente da personagem, também o monólogo no teatro é diferente do monólogo da vida real. A diferença básica reside no destinatário: no palco, o monólogo é sempre dirigido a alguém – o público. Por mais que se aproxime da realidade, na forma, no conteúdo, na entonação da voz, é sempre ficção. Essa representação, entretanto, não se faz sempre do mesmo modo. Embora seja sempre ficção, podemos distinguir dois tipos fundamentais de monólogo teatral: a um chamaríamos de “autêntico”; ao outro, de “convencional”.<sup>216</sup>

Quando o estudioso se refere ao monólogo “autêntico” e ao monólogo “convencional”, ele vai buscar essas referências nas teorias de Ina Beth Sessions (“The Dramatic Monologue”. In PMLA. XLII, P. 507) em que ela se aprofunda nesses dois tópicos e o autor em posse desse conhecimento nos diz como funciona o monólogo “autêntico”.

Aproxima-se do monólogo interior da literatura não dramática, com uma diferença: no palco, via de regra, é mais acentuado o grau de coerência da linguagem. Aproxima-se também, numa certa medida, do dramatic monologue da era vitoriana, por apresentar quase sempre as mesmas características relacionadas por Ina Beth. Embora o chamamos de autêntico, trata-se de uma representação onde se faz sentir a presença de um autor – como na literatura não dramática – que escolhe as palavras e organiza as frases, prevendo o efeito estético ou psicológico provocado no público. Da ação do autor, resulta a maior ou menor aproximação da realidade.

O monólogo autêntico traz à luz as vibrações da alma da personagem, não se prestando a transmitir simplesmente informações de caráter imediatista, como acontece com o aparte.<sup>217</sup>

Quanto ao monólogo “convencional” e ainda tendo como base as teorias de Ina Beth Sessions, o autor nos transmite o pensamento da teórica:

O monólogo convencional não deve levar a crer que haja no teatro algum outro tipo de monólogo que não seja convencional. A atividade teatral é convenção, e qualquer

---

<sup>216</sup> Ibidem. Página 42.

<sup>217</sup> Ibidem. Página 51.

monólogo teatral também o é. A denominação por nós adotada visa apenas a distinguir os dois tipos referidos: o autêntico e o convencional. Este último merece tal designação pelas razões que se seguem.

Nem todo monólogo é a expressão lírica de um sentimento; por conseguinte, é óbvio que nem todo monólogo pode ser classificado como autêntico. (...) Entendemos, assim, por monólogo convencional a fala que uma personagem, aparentemente, não dirige a nenhum receptor, e através da qual transmite ao público um comentário ou uma informação sobre qualquer elemento da ação. Essa fala, em nossa opinião, é destituída de colorido poético e tem função bem definida e objetivada: evita que o público se distancie quanto ao andamento da intriga, levando-o a perceber mais rapidamente algum fato importante ou alguma característica das personagens, facilitando, muitas vezes, o andamento da ação.<sup>218</sup>

E finalizando este estudo sobre as duas formas de monólogos, o autor fecha o assunto dizendo que o monólogo “autêntico” de certa forma, aproxima-se às vezes do monólogo da vida real; e o “convencional” – aí incluído o aparte –, que, por ser artificial, dela se distancia. A aproximação dos dois tipos revela as seguintes diferenças:

<b>Monólogo Autêntico</b>	<b>Monólogo Convencional</b>
01 – É Poético	01 - Não é poético
02 – Revela sentimentos da personagem	02 - Presta informações ou contém comentários
03 – Subjetivo, pode nele predominar a linguagem, é via de regra, linguagem conotativa	03 – Objetivo, sua linguagem é denotativa
04 – Presta-se à expressão do fluxo da consciência	04 - Não se presta à expressão do fluxo da consciência
05 – Sustém o andamento da ação	05 - Favorece, em geral, o desenrolar da ação
06 – Enriquece a peça	06 - Pouco ou nada acrescenta ao valor estético da peça <sup>219</sup>

---

<sup>218</sup> Ibidem. Página 53.

<sup>219</sup> Ibidem. Página 59.

Em sua conclusão de tese, Barros, diz que o monólogo é um tema bastante amplo para se estudar e se estende por toda dramaturgia universal. Discorrendo ainda sobre o assunto, ele diz que os exemplos e os autores relacionados ao longo de seu trabalho foram suficientes porque não dizer, expressivos ao que ele se propôs como estudo. O que nos possibilitou extrair com segurança alguns conhecimentos.

Outro autor digno de estudo que se debruçou sobre a problemática do monólogo foi o estudioso Jean-Pierre Sarrazac<sup>220</sup> e ele nos explica que:

A pulsão para o monólogo, no drama moderno tem algo de anamnese provocada: vontade dos dramaturgos de restabelecerem, no que diz respeito a homens e mulheres que a vida social reduziu a um “presente” inumano, uma memória biográfica em forma de protesto. O sujeito monologante define-se como o oposto da personagem das dramaturgias tradicionais: a sua principal virtude não é agir, mas sim a capacidade de se lembrar. Vemos, assim, o teatro conquistar e renovar uma problemática antiga, com mais de cinquenta anos: a “personagem entrevistada” que “recorda e inventaria a sua própria vida, as suas próprias experiências”, exultadas outrora, na ex-URSS por Tretiakov.<sup>221</sup>

Mas Sarrazac não para por aqui em suas indagações na tentativa de tentar entender o monólogo como gênero teatral e mais adiante em seus estudos ele se pergunta:

Resta, ainda, perguntarmo-nos se este polílogo pode ser desempenhado, numa mesma peça de teatro, por várias personagens ou se é, fatalmente, privilégio de uma única personagem.<sup>222</sup>

E ele conclui dizendo que esta dimensão de monólogo é apenas o reflexo, na linguagem dramática, de uma temática do incluído social. Ele não para por aqui e vai mais adiante ao querer dissecar os problemas de entendimento sobre o monólogo, vejamos:

---

<sup>220</sup> *O Futuro do Drama*. Jean-Pierre Sarrazac: Editora Campo das Letras-Portugal, 2002.

<sup>221</sup> *Idem*. Página 161.

<sup>222</sup> *Ibidem*. Página 163.

A intromissão devastadora do monólogo no território do diálogo dramático – podemos seguir, desde Ibsen, Tchekov e Strindberg, as peripécias da guerra de movimento a que se entregavam estes dois princípios contraditórios – mostra o empenho da luta contra o demasiado homogêneo da língua do teatro. Na verdade, trata-se menos de consagrar o monólogo como forma hegemônica do texto moderno do que de instaurar a heterogeneidade nas formas da linguagem. O próprio Dario Fo, quando evoca a estrutura dos seus espetáculos, dá mais relevo ao fato de cada espetáculo ser composto “por pedaços imbricados uns nos outros”, do que ao espaço ocupado pelos monólogos. Ao caráter orgânico do diálogo, os textos teatrais contemporâneos respondem com o choque de blocos de linguagem estranhos e mesmo refratários uns aos outros. Com a luta das línguas.<sup>223</sup>

Depois dessas divagações nos estudos de Jean-Pierre Sarrazac sobre o monólogo, podemos dizer que este assunto nos instiga e pede que nos debruçemos em outros estudiosos que também tiveram inserções sobre este gênero teatral, e não poderíamos deixar de inquirir em fontes tão cristalizadas quanto as dos pedagogos e teóricos Peter Szondi e Jean-Pierre Ryngeart.

Peter Szondi<sup>224</sup>, diz que depois de 1880, dramaturgos como Strindberg, Zola, Schnitzler, Maeterlinck, Hofmannsthal, Wedekind e mais tarde um O’Neill, W.B. Yeats e outros que se dedicaram a peças de um só ato; o que não quer dizer monólogo, mas um passo para chegarmos a esta nova forma teatral. Eles nos indicam não apenas que a forma do drama lhes passou a ser de um modo em geral uma problemática, mas também, tratar-se muitas vezes de uma tentativa de salvar-se da crise do estilo “dramático”.

Ainda em seu estudo sobre as peças de um só ato e que insistimos não se tratar de monólogo, mas um caminho para se chegar até ele, Szondi nos diz que:

Mas a maneira como a peça de um só ato é convocada para proporcionar ao teatro o momento da tensão fora da relação intersubjetiva se revela com maior clareza na obra dramática de Strindberg.<sup>225</sup>

---

<sup>223</sup> Ibidem. Páginas 164/165

<sup>224</sup> *Teoria do Drama Moderno*. Peter Szondi: Editora Cosac & Naify, 2001.

<sup>225</sup> Idem. Página 109.

E continuando sua problemática ele ainda diz que essas peças de apenas um ato, distinguem-se, quase sempre de peças de um longo período e se restringem apenas ao momento da tensão, vejamos:

Isso pressupõe que a peça de um só ato se distingue do drama “de uma noite inteira” não apenas quantitativa mas também qualitativamente: na natureza do momento de tensão.<sup>226</sup>

Em seus estudos sobre o teatro contemporâneo, o teórico Jean-Pierre Ryngaert<sup>227</sup> inquiriu sobre o teatro dos anos 70-80 e concluiu que um dos gêneros mais em voga nesse período foi o monólogo e o teatro da narrativa:

Decerto por razões econômicas, as “pequenas formas”, peças curtas escritas para um pequeno número de personagens e entre elas, vários monólogos, reinam sobre a dramaturgia dos anos 70-80.

Além das contingências da produção, estas peças para um único ator favorecem o testemunho direto e também a narrativa íntima, a entrega dos estados de alma sem confrontação com outro discurso, quando a cena torna-se uma espécie de confissão menos ou mais impudico, propício aos números de atrizes e atores. O monólogo também se reconcilia com as tradicionais “falações”, como no caso de Dario Fo, que se dirige diretamente ao público sem o amparo de uma ficção estabelecida. Quando recenseamos as obras, constatamos também que às vezes se trata de uma primeira peça, como se o autor resmungasse por um momento diante do obstáculo do diálogo seguinte.<sup>228</sup>

Mais adiante em suas teorias sobre o monólogo que para o autor foi impulsionado durante as décadas de 70-80, ele trata da relação palco-platéia quando o texto trata-se de ficção e o público por convenção, está excluído:

Quando se trata de uma ficção, às vezes o monólogo trabalha sobre a memória de um personagem que se entrega então a uma espécie de meditação interior, a um recenseamento minucioso de recordações, forçado, desta vez, por uma necessidade íntima

---

<sup>226</sup> Ibidem. Página 110.

<sup>227</sup> *Ler o Teatro Contemporâneo*. Jean-Pierre Ryngaert: Editora Martins Fontes.

<sup>228</sup> Idem. Página 89/90.

da qual o público, por convenção, está excluído. Estabelece-se uma espécie de diálogo entre si mesmo e si mesmo; nele o regime correto da fala é difícil de ser encontrado, entre o impudor da verdadeira solidão e as necessidades da teatralidade.<sup>229</sup>

E Jean-Pierre não pára por aqui. Dando continuidade as suas teorias sobre o monólogo, nos aponta outra problemática nessa forma de gênero, quando diz que muitos monólogos são construídos através de vários monólogos simultâneos no palco, e que o seu entendimento ficará por conta da iniciativa do público:

A forma comum do monólogo (um texto para um personagem interpretado por um ator) é às vezes retomada de maneira mais complexa. Certas obras entrecruzam os monólogos sucessivos de vários personagens, que se encontram, apenas fugidamente ou até mesmo que nunca se encontram, e cujos eventuais pontos comuns não são dados logo no início. Esses monólogos apresentam pontos de vista múltiplos sobre uma mesma realidade, recebida ou vivida de modos diferentes. O enredo é construído pela ordenação dessas vozes que se entrecortam, às vezes de maneira evidente; às vezes os eventuais cruzamentos de dados são deixados à iniciativa do leitor ou do espectador.<sup>230</sup>

Diante das informações de Peter Szondi e de Jean-Pierre Ryngaert e dos outros estudiosos referente ao monólogo teatral, acredito que já podemos nos debruçar no texto de Antônio Cunha *Dona Maria, a Louca*, objeto aqui de nossa pesquisa e nos aprofundarmos numa análise mais criteriosa solicitando a permissão dos teóricos aqui inquiridos, para que possamos nos apossar de seus estudos, que nos servirão de alavanca para a análise deste texto, como os demais que virão a posteriori.

E começando a análise, podemos dizer que o texto *Dona Maria, a Louca* se passa num lapso de tempo de poucas horas, embora, o autor nos diga que a ação pendular se passa aproximadamente em dois dias e meio; tempo este em que a monarca fica confinada em seu camarote a espera do seu filho o Príncipe Regente Dom João. Serão nessas poucas horas que separam Dona Maria de seu

---

<sup>229</sup> Ibidem. Página 92

<sup>230</sup> Ibidem. Página 94.



filho; nesse lapso de tempo, que ela reconta toda a sua vida e nos joga toda a tensão dramática da peça.

E, Peter Szondi nos diz que este tipo de peça não renuncia de todo à tensão, ela procura sempre a situação limite, a situação anterior à catástrofe, sendo este o caso de Dona Maria, que nas poucas horas em que ela se apresenta diante de nós, remonta sua vida trágica e nos deixa como perspectiva uma catástrofe futura.

Mais adiante o estudioso irá dizer que peças de um só ato serão reconhecidas como dramaturgias subjetivas e que negam a representação direta do fato intersubjetivo; que precisam renunciar também ao estilo da tensão e em Dona Maria, acreditamos não existir apenas o subjetivismo, mas também a relação intersubjetiva já que, no texto, não podemos esquecer da presença da Aia Joaninha.

E discorrendo ainda sobre os estudos de Szondi<sup>231</sup>, no que diz respeito às relações intersubjetivas, ele diz que muitas vezes essas relações empurram o homem para o isolamento, vejamos:

Mas o estilo dramático, posto em questão por esse isolamento, é capaz de sobreviver a ele quando os homens isolados, aos quais corresponderia formalmente o silêncio ou o monólogo, são forçados por fatores externos a voltar ao dialogismo da relação intersubjetiva. Isso acontece na situação de confinamento, subjacente na maioria dos dramas modernos que evitaram o movimento em direção ao épico.<sup>232</sup>

Como vimos aqui o autor nos colocou outra problemática que é a questão do épico. Ele diz que o contexto temporal de uma peça, as suas interrupções como volta ao passado tudo isso nos levará ao épico :

Embora a intenção naturalista de desvelar sobre o palco o ambiente como fator condicionante da existência humana individual seja ainda preservada, ao mesmo tempo se

---

<sup>231</sup> *Teoria do Drama Moderno*. Peter Szondi. Editora Cosac&Naify, 2002.

<sup>232</sup> *Idem*. Página 113.

tenta livrar o espaço dialógico de elementos objetivos que ameaçavam reiteradamente converter o diálogo da dramaturgia de transição em narrativa épica.<sup>233</sup>

Assim sendo, podemos dizer que o texto *Dona Maria, a Louca*, não fica restrito ao seu monólogo interior ou ao dialogismo quando se trata de uma relação que podemos considerar intersubjetiva em se tratando da sua convivência com a personagem Aia Joaninha. Podemos ir um pouco mais além e nos enveredar na discussão do texto como um caráter épico; até porque a personagem protagonista não fica apenas no seu monólogo subjetivo ou intersubjetivo às vezes ela se encaminha pela narrativa histórica.

E para entender essa narrativa épica podemos utilizar o texto da monarca quando ela dialoga com a personagem Aia Joaninha e fala sobre a sua nora em tom jocoso. Pede para que sua serviçal a leve até a amurada e dali, ela ironiza sua nora através de gestos e dizendo:

Certo prazer me reserva ver os bugalhos da Princesa revirando de enfado diante da “corte” que a espera. Fula, batendo as tamancas, deve estar a minha nora, Dona Carlota Joaquina.<sup>234</sup>

Enquanto ela narra o estado nervoso em que deve se encontrar a sua nora ela volta-se para a amurada e em suas divagações não esquece de deixar a Aia Joaninha informada sobre seus pensamentos, nesse momento, ela deixa de narrar e entra em estado dialógico com sua antagonista; mesmo não ouvindo uma única palavra por parte da outra. Em seu diálogo, ela mostra Lisboa com suas luzes todas, fala como ela vê o Tejo de sua janela e poetiza sobre o azul marinho da noite e logo uma tristeza profunda toma conta de si e então fala:

Não me tenhas pena. Não me tenhas presa, fiel Joaninha. A loucura não é uma porta que se nos fecha, mas muitas janelas que se nos abrem, só que todas ao mesmo tempo.<sup>235</sup>

---

<sup>233</sup> Ibidem. Página 160.

<sup>234</sup> Texto *Dona Maria, a Louca*. Página 14.

<sup>235</sup> Idem. Página 15.

Como vimos anteriormente o monólogo pode se apresentar em estado dialógico, nesse caso trata-se de um diálogo; mesmo não havendo o feed back por parte da antagonista. Em determinados momentos a personagem Dona Maria fala aparte é como se tivesse falando consigo mesma e nesse momento ela não tem a intenção de dialogar com sua Aia. Szondi irá dizer que às vezes as dramatis personae têm a possibilidade de falar aparte e isto acontece durante quase todo o decorrer do texto.

E nesse aparte ela diz que as pessoas a acreditam vazia. E que vazia é quando justamente pensa. E continua em seu aparte com suas divagações e fala sobre a perda do pai, do filho e assim, ela define o significado do perder em sua vida:

Perder tornou-se o verbo implacável da minha existência, mais do que reinar e muito mais do que viver.<sup>236</sup>

Depois desse aparte, ela volta ao diálogo com sua Aia, até porque o diálogo é necessário, vai nos dizer Szondi. E nesse diálogo, será na realidade uma narrativa épica, pois nos conta fatos de sua família que conhecíamos, mas não tinham sido ainda contados por ela. E todas as personagens já são por nós conhecidas; pois trata-se de um drama histórico. A monarca nesse momento dialógico fala o quanto é amargo o trono e as consequências que ele pode causar; inclusive a vingança:

Até mesmo quando a ação nos traz à boca um doce sabor de vingança, este doce é insípido, fugaz, é ilusão.<sup>237</sup>

Diante das constatações das perdas como a morte do pai, o desterro ao seu amado e a morte do filho querido em quem ela depositava a esperança de um dia lhe herdar o trono; agora num grau maior de demência, torna-se quase impossível continuar dialogando os reveses da vida com sua Aia. Por isso ela

---

<sup>236</sup> Ibidem. Página 24.

<sup>237</sup> Ibidem. Página 25.

volta-se para o aparte. O mesmo se faz necessário para a personagem, já não consegue mais dialogar.

O autor da *Teoria do Drama Moderno*<sup>238</sup>, nos dirá que quando esse diálogo não é mais possível só resta a personagem a supressão momentânea do mesmo e se coloca autonomamente em um relato psicológico no aparte, que ele irá denominar de um “eu-épico”, ao lado do diálogo dramático.

Tentando entender Szondi, podemos dizer que o texto aqui em discussão, necessita do “eu-épico” não só para a compreensão psicológica da personagem e seus apartes, como também para assegurar a formalidade, porque já não é mais possível obter do próprio diálogo a continuidade do texto.

Vejamos como o teórico tenta solucionar esta problemática quando fala do “eu-épico” como continuidade de narrativa no drama. Para isso, ele vai até a obra de Thornton Wilder, *Nossa Cidade*, e justifica a figura do narrador épico, na personagem diretor de cena e a relação do mesmo com as demais personagens e conclui dizendo que:

Juntamente com o passado e os anos vindouros, o contexto temporal dos três atos, bem distantes entre si, recebe representação épica nos relatos intermediários do diretor de cena. Mais importante, porém, é sua descrição do ambiente: a cidade de Grover’s Corners, com suas condições geográficas, políticas, culturais e religiosas. O que o dramaturgo naturalista, em um trabalho de antemão condenado ao fracasso, buscou arduamente traduzir em fato atual e intersubjetivo, torna-se aqui introdução, exposta ao público entre as três primeiras cenas pelo diretor de cena, por um “professor da universidade” e pelo redator, que se apresenta também na ação. Diante de uma cientificidade irônica e precisa, o espectador é informado sobre o pano de fundo objetivo contra o qual se desenrola a experiência das duas famílias, que se limita sem dúvida a representar a vida da cidade.<sup>239</sup>

Diante da constatação desse estudo de Szondi no texto de Thornton Wilder, acreditamos que existe na obra de Antônio Cunha esta narrativa épica que se dá nos momentos em que Dona Maria, nos conta fatos de sua vida e de seus entes queridos não só para nós espectadores, como também para a sua Aia.

---

<sup>238</sup> *Teoria do Drama Moderno*. Peter Szondi: Editora Cosac & Naify, 2001

<sup>239</sup> Idem. Página 160

Assim como se dá em *Nossa Cidade*, na figura do diretor que narra para nós e em alguns momentos, narra para as personagens fatos da cidade de Grover's Corners.

No texto de Antônio Cunha, a presença da Aia Joaquina nos traz não só a quebra de ilusão monolítica, mas eleva a protagonista para uma realidade presente e com isso ela se coloca numa relação intersubjetiva à antagonista e ao público; ao mesmo tempo em que consegue quebrar a ilusão naturalista; até porque, no palco existe uma cenografia com traços naturais, como cadeiras, baús, etc.

E, em outros momentos da ação, surgem traços simbolistas como o aparecimento de um vestido de noiva que nos mostrará o quão sofrido foi o casamento de Dona Maria com o seu tio José. O vestido aparece e desaparece no palco, destruindo toda a ilusão de um drama naturalista e coloca-nos diante de uma visão nitidamente épica, mesmo diante de uma ação “dramática”.

Mais adiante em seu estudo Szondi dirá que a épica em um conjunto de momentos diversos é alcançada pelos menos no plano temático, ainda que a custo da ação dramática e de sua seqüência absoluta de presentes, já não mais “dramática” em virtude da análise que se apodera de tudo, que geralmente se dá nos textos de Ibsen. Vejamos:

Contudo essa crítica não atinge a tradição dramática da qual Ibsen é com freqüência, e erroneamente, chamado de seguidor. Desde sempre os dramaturgos viam-se diante de uma matéria cuja extensão temporal lhes precisa ser inadequada ao drama; se não quisessem renunciar à ela.<sup>240</sup>

Podemos dizer que na narrativa dramática do texto *Dona Maria, a Louca*, a “espera” é que permeia toda a ação dramática. A personagem numa espécie de flash-back vai relembrando os momentos de sua vida e suas desventuras entre um passado e um presente e as vezes o presente se confunde com o passado – possibilidades estas que somente a épica nos proporciona. Vejamos quando Dona Maria fala com seu filho José:

---

<sup>240</sup> Ibidem. Página 163.

Entendes, então, por justo, abdicar de um sagrado direito? Crês, José, que a indústria não progride, o desemprego aumenta e o povo passa fome, por culpa da nobreza, dona de centenários privilégios? Eu faço o que me é possível, pois o impossível é prerrogativa de Deus. Desde que o mundo é mundo, o povo é povo, os reis são reis, e todos reclamam seus direitos. Se hoje a situação está melhor ou pior que a de antigamente, não deixa de ser uma questão de ponto de vista de quem olha...<sup>241</sup>

Quando Dona Maria falava com seu filho, ela estava num passado muito distante; estão em terras de Portugal ainda e numa mudança de luz Dona Maria se assusta e fala para sua Aia, saindo assim do passado e voltando ao presente:

Ouve o galo, Dona Joana? Nesta hora se escondem os demônios da noite. Os vi eufóricos, rodando a embarcação. Os vi em festa, em lúbrica comemoração, pois conseguiram trazer-me ainda viva ao inferno. Assim, sem estar morta, sentirei as dores da alma e as da carne também. Vê adiante a mata escura? É ali que se escondem e têm quartel. (...) Já me acostumei com eles. Já me sinto quase parte da família. E, se família ainda tenho, parece que se esqueceu de mim o Senhor Dom João. As águas de São Salvador não me pareceram tão distantes para justificar tal demora.<sup>242</sup>

Como se vê a personagem vai ao passado e ao presente numa mesma ação. E isso só nos é possível numa narrativa épica ou num drama pós-dramático onde iremos romper com todo tipo de unidade aristotélica com ênfase à unidade de ação. Podemos dizer que no texto de Cunha, essa relação de rompimento com unidade de ação é muito bem resolvido. Assim, podemos dizer que, essa obra é impregnada de aspectos épicos e principalmente, como nos diz Szondi, com o “eu-épico”.

E para entender essa questão do tempo, se faz necessário um retorno à Szondi<sup>243</sup>; visto que ele desvenda com muita clareza esse problema:

O tempo como tal só se tornou problema para a época do pós-classicismo, que se denomina burguesa, e cujo dramaturgo mais importante continuará a ser, provavelmente

---

<sup>241</sup> *Dona Maria, a Louca*. Pagina 29.

<sup>242</sup> *Idem*. Págin 32.

<sup>243</sup> *Teoria do Drama Moderno*. Peter Szondi: Editora Cosac & Naify, 2001.

para sempre, Ibsen. Porém o primeiro grande documento dessa preocupação com o tempo não é uma obra de gênero dramático, mas um romance de aprendizagem tardio. A *Educação Sentimental*, de Flaubert, e atinge seu ponto culminante na obra de vida do único discípulo de Flaubert: *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust. Como um dos temas mais importantes desse romance pode-se indicar a dialética trágica que Proust experimentou entre a *bonheur*, como satisfação do anseio, e o tempo, como poder transformador.

Proust sentiu a dor de descobrir que, essencialmente, toda satisfação chega demasiado tarde, pois enquanto o homem procura alcançar a meta de seu anseio, o tempo o altera, e a satisfação já não mais concerne ao desejo de partida inicial, incidindo sempre no vazio. Por isso, de acordo com Proust, apenas o imprevisto, que jamais fora a meta do anseio, pode verdadeiramente trazer felicidade.<sup>244</sup>

Peter Szondi irá nos dizer ainda nesse estudo sobre o tempo, que não se trata de misturar “dramático” e “cênico” e querer negar o tema do “tempo” não só ao drama; mas incluí-lo ao teatro em geral. Portanto o motivo “tempo” não se limita às falas. Ele é evocado para dar margem a narrativa dramática.

Em *Dona Maria, a Louca* isto fica nítido. É só nos reportarmos as falas da monarca para justificarmos esta análise:

Hoje curvo-me ao tempo, mas lembro-me perfeitamente quando chamei ao gabinete o Frei de Santa Rita Durão, a quem pedi para ler-me alguns versos, e leu-me, impávido, um poema novo que falava desta terra, uma história intensa de amor e guerra. Intitulou-o, “Caramuru”. Pois bem, ao despedir-se, Frei Durão comparou-me em graça e altivez às delgadas colunas de Évora. Não fossem tais palavras pronunciadas por um santo homem, veria o obséquio como um perfeito galanteio. Porém, mesmo elaboradas por lábios honestos de um digno poeta de Deus, foram palavras apenas se comparadas à corte dos olhares ternos do homem que amei...<sup>245</sup>

A problemática do tema está impregnada na obra de Antônio Cunha, mais adiante em seu texto a personagem Dona Maria ao conversar com sua Aia, nos

---

<sup>244</sup> Idem. Página 164

<sup>245</sup> *Dona Maria, a Louca*. Página 20.

conta fatos históricos da história do Brasil. E mais uma vez deparamos com a narrativa épica:

Olha, Dona Joanhinha, o sol já pinta de ouro meia mata. Deste ouro o Brasil tem em abundância, pois, do metal, esgotaram-se as fontes, qual ventre envelhecido por parir constante, sem trégua e sem descanso. Secaram-se as veias que nutriam nosso reino com o sangue amarelo. É dito que o palácio de Maфра consumiu mais ouro do que se supõem haver hoje nas Minas Gerais. Conta-se que houve um tempo, Dona Joana, não muito distante, mas inalcançável, em que nesta terra não se pisava em terra, mas em ouro em pó; quando os rios pareciam tapetes adornados de brocados; quando a lua se espelhava no verdor das esmeraldas. Houve um tempo em que, ao chegar, tinha-se a nítida sensação de se ter pisado no Paraíso...<sup>246</sup>

Em outro momento, após falar com sua Aia sobre as qualidades de seu filho José que estava se preparando para ser rei, ela abruptamente passa a falar com Tiradentes e faz comparações com os seus membros de família:

Reconheço-te, pois sim, Senhor Alferes. Liderando revoltas, partilhando idéias, arriscando a vida, abrindo o peito a alguma causa. Um sorriso frouxo na alegria e um chorar sincero na tristeza? Eu te reconheço, Alferes. A pele branca como a neve e o negror luzente dos cabelos...<sup>247</sup>

Ela compara o Alferes ao seu filho José, tentando compensar as injustiças cometidas contra o líder da conjura:

Ah, eu te conheço. Se, quando amas, amas com os olhos e vês com o coração...<sup>248</sup>

Quando fala que ele ama, ama com os olhos e vê com o coração, ela está se referindo ao seu grande amor secreto, o Mão de Luva:

---

<sup>246</sup> Idem. Página 33.

<sup>247</sup> Ibidem. Página 36

<sup>248</sup> Ibidem. Página 36.



Então eu te conheço. Um pai bondoso e complacente és tu, Alferes?...<sup>249</sup>

Vai comparar Tiradentes ao seu próprio pai em que ela guarda uma dor profunda que levará para toda a sua vida.

Um pai assim também conheço. Tramas liberdade, ama os teus livros, reinas com serenidade? Perdoa-me meu Alferes, pois, por obra da tragédia que se me destina, eu já te matei três vezes. Na primeira, amaste uma princesa que só podia amá-lo em sonhos...<sup>250</sup>

Mais uma vez ela faz referência ao seu amado secreto, o Mão de Luva que se encontra no degredo em terras de Angola.

Os sonhos viraram pecados. Foste então morrendo aos poucos, e tornou-se a princesa o teu triste túmulo. Nela jaz um amor defunto. Na segunda vez, morreste velho, mas ainda com os olhos doces e sorriso amável. Foste rei e foste pai. Um pai que reinava e um rei que amava...<sup>251</sup>

Agora as referências são ao seu velho pai, e logo volta a comparar Tiradentes ao seu filho José; até porque, motivada pelos ideais do filho, ela sentia-se simpática ao movimento promovido pelo Senhor Alferes:

Morreste por real vontade de deixar-me um reino. Mora em mim também esta culpa. Por fim revoltoso Alferes, foste o filho muito amado, belo e voluntarioso, a quem levou-me a peste imunda, deixando cicatrizes na minha alma. Novamente o destino ingrato nos cruza os caminhos, para novamente nas mãos a tua vida eu segurar. No entanto, mesmo se nos prostrássemos frente a frente, não me reconhecerias, meu Senhor. Não me reconhecerias! Arrancou-me a vida o coração, decepou-me ela a cabeça, extirpou-me o útero, e, por fim, tirou-me a razão. Sou eu agora esta monstruosidade...<sup>252</sup>

---

<sup>249</sup> Ibidem. Página 36

<sup>250</sup> Ibidem. Página 36.

<sup>251</sup> Ibidem. Página 36

<sup>252</sup> Ibidem. Página 36

Quanto mais o passado e o presente confundem a mente doente da monarca mais ela faz comparações e afirmações. E num grito desesperado ela diz para a sua Aia:

Matei-o pela quarta vez, Dona Joanhina! (...) Como é possível pena branda aos mais pérfidos traidores? A rainha está louca! Louca, mais reina. Eu não queria mortes. Mortes pediam-me, morte exigiam-me os ministros e dignatários...<sup>253</sup>

Depois de um momento de loucura, a monarca se acalma e volta ao seu mundo real. Agora ela está consciente e sabe que seu filho Dom João está chegando de São Salvador e ela irá ao seu encontro. Nesse momento o passado todo se desfaz, ficando somente o momento presente e ela tece comentários inclusive maldosos sobre sua nora e ao que vê além da janela de seu camarote onde estava até então confinada:

Olha bem o cortejo, pois, a um passo atrás do Príncipe, vem, soberba, a sua esposa, que do Diabo tem chancela! Prepare-me, Dona Joanhina. Veja se estou de acordo, trajada e aparentada. Calça-me os escarpins. Não quero que fantasiem. Não quero passar-lhes a idéia de uma rainha velha e decrépita, embora tenhamos surgido nesta nau dos desvalidos, nesta barca dos insanos, aos nossos prisioneiros pedindo louvores e abrigo...<sup>254</sup>

E no desfecho do texto, o autor através da rubrica nos diz que Dona Maria se dirige a Liteira, rodeada de flores e guizos. Parte a senhora falante; reinando pelo Brasil, acompanhada pelo barulho de seus guizos. E por onde andava, mesmo com os barulho dos guizos, podia-se ouvir o ódio que ela nutria por esta terra:

Brasil! Boca do inferno, garganta de hálito escaldante e olhos de sedição. Sei que morrerei em teu ventre seco, que ouro e pedras e esperanças, não acalenta mais...<sup>255</sup>

---

<sup>253</sup> Ibidem. Página 37

<sup>254</sup> Ibidem. Página 38.

<sup>255</sup> Ibidem. Página 39.

Como todos sabemos, Dona Maria morreu em 1816, na cidade do Rio de Janeiro, atirando-se ao mar e aos gritos, conclamava para que seus patrícios retornassem à terra pátria. É claro que este texto, trata-se de um estudo com dimensões políticas e esse era o objetivo do autor, inclusive ele fala sobre esse assunto em seu texto de abertura quando justifica porque escreveu *Dona Maria, a Louca*. O objetivo do autor era também discutir o lado desconhecido da monarca, como mulher, mãe, amante e claro, a loucura.

Em seus estudos sobre o teatro pós-dramático, Hans-Thies Lehmann<sup>256</sup>, irá falar com precisão sobre a problemática que pode representar este estilo de teatro que conhecemos como teatro político e histórico. E aqui, podemos dizer, tratar-se de um assunto preeminente em toda a dramaturgia de Antônio Cunha, vejamos:

Alguns vêem a dimensão política do teatro em uma vocação “intercultural”. Essa possibilidade não será aqui refutada por completo – mas defensores da dinâmica intercultural como Patrice Pavis, Richard Schechner e mesmo Peter Brook, não foram veemente criticados por autores indianos por escamotear nas atividades interculturais uma apropriação desrespeitosa e superficial ou até uma exploração imperialista da cultura do outro?<sup>257</sup>

Sentimos necessidade de falar sobre esse assunto, até porque durante a montagem do espetáculo *Dona Maria, a Louca*, procuramos o consulado português e ao lerem nosso projeto, acharam que estávamos faltando com o respeito para com a imagem histórica de Dona Maria; conhecida pelo povo português como a “piedosa” e não “a louca”.

E o resultado dessa “falta de respeito” segundo o consulado, foi a perda de apoio cultural que naquele momento negociávamos com aquela instituição. Foi um momento de muito constrangimento. Pensamos, inclusive em consultar o autor para mudar o título da peça. Depois de muita discussão no grupo, decidimos bancar a idéia original do autor e sofrer todos os ônus que estariam por vir.

---

<sup>256</sup> *Teatro Pós-Dramático*. Hans-Thies Lehmann. Editora Cosac & Naify, 2007.

<sup>257</sup> Idem. Página 410.

Já que estamos discutindo um fato político ocorrido durante a montagem do texto, gostaríamos antes de fechar a discussão sobre a problemática política em uma peça de teatro, voltaremos mais uma vez ao teórico Lehmann e que ele nos explica muito bem sobre este assunto:

O conceito de “interculturalidade” deveria despertar mais dúvida política do que geralmente é o caso. Ele é preferível ao conceito ainda mais questionável de “multiculturalismo”, que privilegia mais o isolamento recíproco e a auto-afirmação agressiva de identidades culturais de grupos do que o ideal urbano de influência mútua, mas também se colocam questões aqui.<sup>258</sup>

Finalizando a análise de *Dona Maria, a Louca*, podemos dizer que antes de analisarmos o texto propriamente dito, tivemos que nos debruçar sobre o entendimento do que era um monólogo como gênero teatral e as correntes em que o mesmo se enquadrava. Esperamos ter alcançado o nosso objetivo. Depois deste estudo sobre o monólogo em que tivemos que inquirir vários autores e neles tentar buscar a essência do monólogo como gênero teatral; acreditamos que, se não alcançamos totalmente o nosso objetivo, nos aproximamos teoricamente, e tal, nos fez ver que este gênero dramático sempre esteve presente entre nós, e talvez por preconceito, muitos obliteraram-no de seus estudos.

E depois desse diálogo com os estudiosos sobre o monólogo teatral, nos enveredamos para uma análise do texto em que tentamos levantar aspectos importantes na obra do autor e poder dizer que, mesmo se tratando de um monólogo, Antônio Cunha encaminha sua obra numa perspectiva épica, com predominância ao eu épico. Mesmo sabendo, tratar-se de uma obra que faz parte da dramática. Outro ponto importante que levantamos no texto foi à relação entre o subjetivo e o intersubjetivo que existe no contato da personagem protagonista e a sua antagonista. Outro assunto que levantamos, foi quando dialogamos com alguns estudiosos no sentido de identificar em *Dona Maria, a Louca* a problemática entre as mudanças do monólogo para um estado puramente dialógico.

---

<sup>258</sup> Ibidem. Página 411.

Sabemos que a discussão não pára por aqui. Muitos estudiosos ainda se debruçarão sobre esta obra e com certeza irão enumerar outros aspectos relevantes que não foram discutidos neste estudo, que teve como objetivo, entender o monólogo como gênero teatral. Todos serão bem vindos!

## ATO II:

### O ABSURDO DA EXISTÊNCIA

Depois desse breve estudo sobre a obra de Antônio Cunha e que teve como objeto de análise a dramaturgia *Dona Maria, a Louca*, a partir desse momento, iremos examinar a dramaturgia: *O Cárcaro* do dramaturgo Borges de Garuva.

Borges de Garuva que vive na cidade de Joinville desde 1971 é natural da cidade de Garuva, litoral norte do Estado de Santa Catarina. O mesmo foi e continua sendo um dos nomes mais influentes como diretor e dramaturgo do teatro catarinense. Embora tenha escrito inúmeras obras como teatro, poesia, romance e contos, até o momento publicou um único livro: *Cobaia* (livro de contos, crônicas e poemas).

Como investigador da linguagem teatral, irá nos surpreender com seus aspectos *estilísticos*, possibilitando assim diferentes estudos sobre os mais variados gêneros que temos conhecimento. Podemos dizer que esta possibilidade de estudo e análise só é possível diante de um letrista com refinado acabamento.

E nesse arsenal teatral, podemos citar as obras: *Sahy dos Sonhos*, *O Quebra-Cabeça*, *Mas Que Deu, Deu!*, *O Cárcaro* (objeto de nossa pesquisa). Todas estas dramaturgias foram para o teatro adulto. O dramaturgo não se limitou apenas em escrever para este segmento; escreveu ainda textos infantis e infanto-juvenis: *O Menino Invisível*, *A Fonte lá do Morro Atrás de Casa*, *A Última Árvore*, *Sonhos e Caravelas*, *Zuum!*, *A Casa do Rio*, *O Menino da Torre*, *Amnese*, *Um Drama de Memória Curta*, *Abalando* e *Ritos de Passagem*. O autor escreveu outros textos as quais foram denominados de cena breve: *Em Busca de Zeus*, *Espera*, *Pousio*, *A Caminho*, *A Máquina*, *Ato Mínimo* e *Ao Velho Violinista*. E dando continuidade aos escritos e as diversidades de gêneros e traços estilísticos na obra de Borges de Garuva, falaremos agora sobre os seus textos pantomímicos.

*Norigama* (concebida com Beto Trindade e Indio. Vencedor do Festival Catarinense de 1985), *Fantasia Para dois Coros Cênicos* e *A Porta*. O dramaturgo não parou por aqui. Como já havíamos citado, seus escritos buscam sempre a experimentação, o dramaturgo escreveu até agora, dois monólogos: *Bicho Homem* e *O Tenor Que Queria Ser Um Violoncelo*.

Durante a pesquisa para nossa tese de doutorado, entrevistamos o dramaturgo Borges de Garuva e entre diversos assuntos levantados por nós, o autor nos disse que sua dramaturgia de um modo em geral, é produzida visando as montagens pelos grupos de teatro que ele dirigiu até hoje, e entre eles estão, os grupos : Gestus (Curitiba), Matinada de Teatro, Cena Breve, Não-Amassa-Esse-Pão-de-Ló, Mutação de Teatro, Líricas Ensemble e Teatro Expressão Universitária (todos da cidade de Joinville).

Ele nos diz ainda que essa dramaturgia tinha como objetivo enquadrar-se numa proposta e tratamento, nas perspectivas e nas condições técnicas dos grupos:

Por outro lado, refletiam alguma coisa dos nossos conceitos estéticos e políticos em relação à cena e ao teatro na cidade e no país, pois estávamos sempre estudando e participando dos acontecimentos.

Sempre ouve, é claro, uma busca no sentido da satisfação dos meus próprios anseios em relação a isso que poderíamos chamar de dramaturgia de Borges de Garuva. Na verdade, eu próprio não vejo coerência entre os vários textos que escrevi.

Embora tenha escrito algumas peças breves já em meados dos anos 70 (dois deles, eu lembro, como teatro de intervenção, foram apresentados na antiga FURJ), considero *O Menino Invisível*, de 1979, meu primeiro texto teatral que talvez seja ainda aproveitável. No seu prefácio, reflete-se uma das minhas mais constantes preocupações depois que fui perdendo, a partir de 1974, os vícios do proselitismo que eu adquirira em seis anos de seminário católico (1965-1970).

Durante nossa entrevista o dramaturgo nos disse ser um escritor inquieto e em sintonia com o seu tempo e que jamais se acomodou diante dos modismos e do teatro da indústria cultural. Queria sim, experimentar. Experimentar novas linguagens mesmo diante do risco dessa nova linguagem não se concretizar. Ele

vai nos explicar como se dava a criação de seus textos e suas montagem como diretor e encenador:

Desde então, tanto meus textos quanto minhas montagens realizavam-se sob tensão permanente: a de descobrir no teatro os seus recursos como forma de arte e não como obra de comunicação. Aos poucos, descobri a importância dos elementos cênicos (o texto, o cenário, a luz, o som). A partir da oficina com Denise Stoklos, em 1980 (e desde então, pelo crescente interesse que tive por seu trabalho nos anos seguintes), o gesto é incorporado como uma das linguagens constituintes da cena.

Em 1981-82, frequentei cursos de teatro e dança na Fundação Teatro Guaira e a noção de gesto ampliou-se para o de corporalidade (inclusive a partir da tensão que havia entre os conceitos de Denise Stoklos e Eva Schull, minha professora de expressão corporal no Curso Permanente de Teatro).

Em seus estudos no Curso Permanente de Teatro com ênfase à gestualidade, o mesmo se apossa dessa técnica e isso será perceptível em quase todas às suas encenações em que tivemos oportunidade de assistir. Mas o dramaturgo não para por aí. Ele diz que antes desse estudo sobre a gestualidade, já havia tomado conhecimento da pedagogia de muitos estudiosos do teatro:

Antes disso, conheci, Augusto Boal, Bertolt Brecht, Erwin Piscator e Meyerhold, mas foi somente a partir da mudança para Joinville que estes estudiosos começaram a interferir seriamente no meu trabalho como diretor, refletindo-se, também, na minha dramaturgia.

O Quebra-Cabeça, por exemplo, é uma comédia pensada como uma brincadeira, a partir da estrutura da tragédia grega mais tardia (os três atores e o coro), mas a apresentação para o elenco, na proposta de direção para a montagem com o Grupo Não-Amassa-Esse-Pão-de-Ló, dizia:

O Quebra-Cabeça é um texto de caráter épico e de estrutura dramática simples, operando um conflito que envolve um triangulo amoroso. Escrita em dois níveis – o metalinguístico e o dramático – exigirá do conjunto de atores dois níveis diversos de interpretação.



Borges de Garuva depois de uma parada involuntária no fazer teatral; não que o teatro já não lhe fosse mais um objeto de desejo, essa decisão se dá devido a problemas, diríamos com o próprio meio artístico e a política cultural na cidade. Esses problemas impulsionaram um mórbido silêncio na vida teatral da comunidade. Todavia foi impossível, logo esse silêncio teatral é rompido, e ele retorna em 1990. Ele próprio nos contou os motivos de seu retorno à cena joinvilense, depois de sua curta e inesperada ausência.

Mais tarde, no retorno ao teatro que fiz no início dos anos 90 (primeiro com uma montagem a toque-de-caixa de *O Princípio de Arquimedes* e logo, com *Tupac Amaru*, a partir do texto de Oswaldo Dragún, em 1990/91), tinha a impressão de estar desejando novamente explorar o texto como elemento fundador da cena.

Eu estava novamente apaixonado por Shakespeare, tanto quanto lido diversos textos de Lorca, Jorge Andrade, Brecht etc... O meio respondeu adequadamente, tanto porque o tema casava bem com as motivações da época (500 anos da invasão da América) quanto porque esse era um tempo de calma no teatro joinvilense. Queríamos emoções fortes.

Com o bem sucedido espetáculo *Tupac Amaru*, o teatro na cidade de Joinville recupera novamente a sua credibilidade como um centro teatral no Estado e com certeza, mais uma vez Borges de Garuva, seria essa mola propulsora e o diapasão para novos eventos que se fariam vibrar na cidade e o próprio autor nos conta com foi esse próximo evento:

*Sahy dos Sonhos*, embora tenha caráter épico (uso constante de narradores, personagens que explanam suas próprias motivações, cenas tituladas, momentos de distanciamento inseridos no próprio texto – e a montagem procurou preservá-lo), também queria atingir a jugular do espectador, fazer o espectador emocionar-se e chorar.

*Sahy dos Sonhos* foi uma das mais bem sucedidas peças escritas e dirigidas por Borges de Garuva. Em 1996, ele irá montar *Ato Mínimo* e como ele explica que com esse texto ele voltaria a trabalhar sob a tensão da palavra e do gesto. E em seu primeiro monólogo *Bicho Homem*, nos disse que teve dúvidas ao

escrevê-lo quanto às possibilidades que teria de adequar o seu culto à palavra com o necessário cultivo da ação que deve caracterizar o teatro.

Com o texto *Mas Que Deu, Deu!* que foi concebido em 1982 e escrito e montado em 1986, o autor propunha levar ao palco os traços culturais da sua própria família e dos seus vizinhos no formato de uma comédia municipal e em seu último texto *Ao Velho Violinista* o autor vai nos dizer que:

Fui buscar na Coréia a inspiração para a forma, mantendo como objeto uma história muito próxima, a do meu avô. O PANSORI é uma espécie de ópera tradicional coreana (considerada desde 2003 pela UNESCO como obra-prima da herança oral e intangível da humanidade), em que um cantor e um percussionista, mediante recursos altamente convencionados, narram sátiras e histórias de amor com uma riqueza fantástica de pormenores, de tal modo que os madongs (os argumentos consolidados pela tradição) podem tomar várias horas para serem executados.

Ao tomar o PANSORI como referência, concretiza-se no meu trabalho um sonho bem antigo: o de romper com o conceito de que o teatro teria surgido na Grécia. A partir dos anos 90, venho tomando contato cada vez mais íntimo com uma outra história de teatro (no mundo e no Brasil) e com formas cênicas que antes não podia imaginar – na América Andina, na África, no Oriente Médio, na China, na Índia etc.

É a partir desta nova experiência e desta nova visão do teatro, que minha dramaturgia provavelmente se constituirá nos próximos anos.

Depois dessa investida na obra de Borges, iremos nos ater em especial a dramaturgia objeto de nossa tese *O Cárcaro* e Garuva irá nos falar um pouco da mesma e elucidar aspectos relevantes no que diz respeito ao gênero:

O texto *O Cárcaro* nasceu no verão de 1987 como um desafio a um trio de atores fortes que haviam surgido no Estúdio de Artes Cênicas, na Casa da Cultura de Joinville: Luiz Alberto Corrêa, Mabel Borges e Robson Benta.

Nele, que é na verdade um monólogo cujo cenário é “a infeliz consciência de Cárcaro” e que se passa numa época qualquer “depois da despedida” (os personagens são criações do próprio Cárcaro, a idéia era explorar o fenômeno da esquizofrenia que parece

ser comum tanto ao desamparado que rompeu uma ligação amorosa quanto ao indivíduo acometido pela doença que lhe divide a consciência em pedaços.

Embora o texto já tenha sido montado algumas vezes, eu próprio, em duas tentativas, ainda não consegui realizá-lo. O texto é relativamente enxuto de rubricas e, quando estas aparecem, são de algum modo absurdas, querendo propor-se como provocações abertas para a montagem.

É minha única peça que se localiza nessa região entre o lírico e o dramático (conceito de Anatol Rosenfeld). A negação do poder, da autoridade e do EU como centro de tudo. Eu queria uma alegoria da consciência que se percebe com um rigor exagerado e, portanto, consegue ver sua pequenez diante das coisas.

Uma consciência acometida desta lucidez absurda se defende e se torna furiosa. E, é claro, sucumbe. (hoje tenho outra percepção deste problema: sinto a lucidez crucial como um desafio crescentemente saboroso).

Uma das montagens do texto *O Cárcaro*, se deu com o Grupo Abará de Teatro sob a direção de Aluísio Tadeu de Souza, grupo este originário dos cursos de teatro realizados no Círculo Operário de Joinville.

A peça foi elencada com os seguintes atores: Everson Antunes; Kézia de Lima; Lara Matos; Mareio Ferreira; Sandro Erzinger e Sílvia Schneider e as apresentações aconteceram no próprio espaço do Círculo Operário como também em vários eventos populares pelos bairros da cidade de Joinville.

Durante os estudos sobre a peça para que se pudesse ter um melhor entendimento sobre o texto, o diretor Aluísio Tadeu de Souza nos dirá da obra de Borges de Garuva:

O Cárcaro, um louco torturado pela sua solidão, se vê alucinado. Personagem e um cenário que é fruto da sua imaginação, travando momentos de amor, ódio, dúvidas, angústia. (perco-me em mim mesmo. Assim ou assado. Eis a bosta da questão. Se me cuspo ou se me lambo; se me sei – se não me sei; se sim, se não; tudo e nada! Dormir. Sonhar nunca mais. Ou sim e sempre e quando? E nunca?... Até quando?)

Cárcaro se vê enclausurado em seu mundo. O Grupo Abará de Teatro coloca a personagem como uma figura real com figurinos realistas e os demais personagens e cenários como parte da alucinação do Cárcaro, sendo o todo imaginário.

A segunda montagem do texto *O Cárcaro*, se deu com o Grupo Persona da Faculdade de Psicologia da cidade de Joinville e a direção ficou a cargo de Robson Benta. O espetáculo além de seu circuito na cidade, participou do Congresso Brasileiro de Psicologia na cidade de Ribeirão Preto, S.P e do 9º Festival Catarinense de Teatro na cidade de Itajaí, S.C.

Para o elenco do Grupo Persona, o projeto de montagem da dramaturgia de Borges de Garuva, foi contemplado com êxito, até porque se tratava de um texto de extrema complexidade e o currículo de apresentações superou toda a expectativa. O espetáculo estreou num momento em que a inércia predominava na cidade.

Laércio Amaral, foi o protagonista da peça, e nos falou como se deu o seu entendimento com a personagem:

O CÁRCARO QUE HABITA NOSSAS ALMAS. Esse vazio, esse mal-estar de não estar com quem deveríamos ou gostaríamos de repartir nosso humor e nosso amor; esse vazio e essa falta de brilho que brutalmente assolam nossas almas e nossos corações. Esse grito contido que sufoca as mágoas e essas lágrimas que se deitam e que rolam nossas cabeças e corpos nessas camas vazias em solidão, frias em sentimentos. Essas mortes torturantes em angústias e dor que não findam, que se reproduzem e retornam em sádicos instantes infinitos, definidos no escárnio dos próprios olhos, embaçados pelo espelho aterrorizante das sombras criadas por nossos atos.

Está pronto o cenário para o surgimento de nosso Cárcaro... mas ele não surge, ele simplesmente é, ou está e não pode ser destruído ou extirpado, apenas convidado a adormecer pelos efeitos desse tempo de amores reconquistados, esquecidos ou substituídos. Mas não é possível substituir o AMOR... ou lutamos com Cárcaro ou ele nos destrói, corroendo-nos lentamente, abarcando gestos, pensamentos e sonhos.

Haverá um dia, um amor perdido que permitirá ao Cárcaro nos aniquilar completamente? E se já estivermos vivendo esse dia, noite após noite, todos os dias?

Para Caroline Schultz que interpretou as personagens Primeiro Ministro, Mulher e Espada, falará do desafio que foi ser interprete dessa montagem:

O Cárcaro é um desafio. Algo que nos leva a lugar nenhum ou a todos os lugares que nós mesmos imaginamos, projetamos e construímos com toda força de pensamentos e sentimentos esmagados por acontecimentos inesperados, que geram problemas, sem perspectiva de solução, envoltos em fumaça...

A atriz Andréa Santos nos falou do mergulho interior para que pudesse realizar a construção de suas personagens, Mulher e Tenor:

O Cárcaro é, para mim, um mergulhar dentro dos nossos mais íntimos temores e inseguranças. Em algum momento de nossas vidas ele mostra-se presente. É como se nosso EU virasse do avesso e tentasse na própria existência. É aquele momento em que, minutos atrás você sentia-se um tudo e de repente vê-se um nada, um vazio, cheio de dúvidas.

O Cárcaro é o que mais negamos em nós mesmos, mas parece que ele ignora tal negação e surge sem que possamos abafá-lo.

Em se tratando de música como trilha sonora que foi concebida para o espetáculo, Guilherme Santiago nos explicou como foi esse processo:

Traduzir o texto de insônia em música foi como magia, às vezes, feitiçaria, pois apesar dos ruídos me assombrarem, os sons teimavam em sair de meus instrumentos.

Quanta angústia, quanto rancor e medo extirpei, compondo os macabros ruídos e músicas dessa obra; quantos passos foram necessários para mergulhar em um universo de sons que, sem um bom pretexto e um formidável texto, não conseguiria...

A estréia da peça *O Cárcaro* na cidade de Joinville, aconteceu em 05 de outubro de 1996 e teve destaque no Jornal *A Notícia*.<sup>259</sup>

Cidade carente de teatro, Joinville ainda luta para superar a falta de apoio a esta manifestação cultural. Dentro deste espírito, um grupo de alunos da Associação Catarinense de Ensino está apresentando uma peça, neste fim de semana, no auditório do

---

<sup>259</sup> Jornal *A Notícia* da cidade de Joinville e sua folha: ANEXO. Data de 06 de outubro de 1996.

Colégio Bom Jesus. Para eles, mais do que exercitar a própria criatividade, o teatro é um meio de disseminar cultura e conhecimento, aprendendo e ensinando ao mesmo tempo.

O Grupo Persona nasceu em 1995, com um núcleo de alunos e professores do curso de Psicologia da Associação Catarinense de Ensino. A idéia era mobilizar esforços no sentido de levar aos acadêmicos e ao público em geral, a linguagem cênica, como uma maneira de desenvolvimento da consciência, da cidadania e da sensibilidade. Agora o grupo apresenta o seu novo trabalho, com texto de Borges de Garuva.

“Insônia ou o Cárcaro” pretende mostrar os sentimentos de uma pessoa após a perda. As cenas refletem os debates que o personagem principal, Cárcaro, estabelece com seu universo interior. Após todos os embates se desenrolarem, surge o dilema sobre o que deve permanecer e o que deve ser extirpado da consciência em estado de infelicidade do protagonista. A direção é de Robson Benta, professor convidado do colégio Bom Jesus.

Após os espetáculos de Joinville, a peça será apresentada na 26ª Reunião Anual de Psicologia, em Ribeirão Preto (SP), na última semana do mês de outubro. Ela foi escolhida entre inúmeros trabalhos de todo o país como apresentação artístico-cultural do evento, um dos maiores da América Latina na área de Psicologia.

Outro jornal que deu destaque à estréia do espetáculo *O Cárcaro*, foi o *Diário Catarinense*<sup>260</sup> da cidade de Florianópolis.

O Grupo de Teatro Persona, da Associação Catarinense de Ensino (ACE), apresenta no sábado e domingo, às 20 horas, no auditório do Colégio Bom Jesus, a peça “Insônia ou o Cárcaro”. O texto é de Borges de Garuva, tendo no elenco Ângelo César Vieira, Caroline Dopke, Marli Quandt, Priscilla Buzzachera e Telma Armanini, acadêmicos do curso de Psicologia, além da atriz convidada Carolina Iza Schultz e do professor da ACE, Laércio José do Amaral.

O objetivo da peça é mostrar os sentimentos de uma pessoa após qualquer situação de perda. No ano passado, a vontade de evocar o espírito do teatro é que originou o trabalho de grupo com um núcleo de alunos e professores do curso de Psicologia da ACE. O objetivo foi mobilizar esforços para levar aos acadêmicos e ao público em geral a linguagem cênica, contribuindo, também, para o aperfeiçoamento do processo de formação dos profissionais que estudam na instituição...

---

<sup>260</sup> Jornal *Diário Catarinense*. Cidade de Florianópolis: Folha Variedades do dia 01 de outubro de 1996.

O Grupo Persona com o espetáculo *O Cárcaro*, participou ainda do 9º Festival Catarinense de Teatro na cidade portuária de Itajaí e recebeu destaque no *Jornal de Santa Catarina*.<sup>261</sup>

A cidade vai respirar teatro. O 9º Festival Catarinense de Teatro começa hoje e vai até o dia 17 na Casa da Cultura Dide Brandão. É a chance de conferir a quantas anda a produção cênica no estado. Além dos espetáculos teatrais, debates e oficinas. Oito grupos vão disputar os troféus do festival. A promoção é da Federação Catarinense de Teatro (Fecate), em conjunto com a Associação Itajaiense de Teatro (AIT). Os ingressos foram fixados em R\$ 1,00.

A organização do festival escolhe as cidades-sede de acordo com o perfil do movimento teatral de cada localidade. O critério para a escolha é um paradoxo, tendo em vista que a cidade precisa estar bem estruturada teatralmente ou em fase de declínio nesta arte. Itajaí foi eleita por ter se destacado através dos artistas e da Associação de Teatro local.

Um dos maiores obstáculos na realização deste festival foi a falta de espaço. “A Casa da Cultura oferece apenas cem lugares e, espaços alternativos praticamente não existem”, reclama a diretora da Associação de Teatro de Itajaí, Denise da Luz. Como o número de atores participantes é próximo de cem, os organizadores temem que falte espaço para o público.

Quem abre o festival, hoje, às 21 hs, é o grupo de Joinville Persona de Teatro, com a peça *Insônia* ou *O Cárcaro*. O espetáculo, que tem texto de Borges de Garuva, relata o mundo de um jovem rei sedento pelo domínio e vivendo em busca de tudo o que acontece ao seu redor. No desenrolar da história, ele acaba perdendo o seu amor e entra em profundo desespero. Sua angústia o leva à insônia. Cansado de tantas perguntas sem respostas comete o suicídio. O personagem porém, permanece ecoando na consciência humana.

Foi uma semana contagiante em que a cidade de Itajaí respirou e transpirou teatro e foi sitiada pela trupe de artistas oriundas das mais diferentes regiões do Estado, e para o último dia ficou a divisão dos troféus aos artistas com

---

<sup>261</sup> *Jornal de Santa Catarina*. Cidade de Blumenau: Folha Cultura e Lazer, dia 12 de novembro de 1996.

seus respectivos espetáculos e coube a peça *O Cárcaro* levar para casa melhor trilha sonora e melhor sonoplastia.

Depois de nos atermos sobre a vida e obra de Borges de Garuva, acredito que já podemos nos pender na análise da dramaturgia *O Cárcaro* objeto aqui de nossa pesquisa.

E dando início a esta análise, podemos dizer que se trata de uma obra que caminha para a mais pura erudição e não podemos nos ater a apenas alguns aspectos do texto, até porque, nessa vasta erudição, precisamos sim, trilhar por longos caminhos, sem nenhuma certeza de onde chegar, se é que chegaremos a algum lugar ou se faz necessário à consolidação de alguma dedução.

E quando falamos que a obra de Borges está impregnada de erudição, não poderíamos deixar de falar do estudo *Arte e Erudição*, de Max J.Friedlander<sup>262</sup>, em que ele diz:

O estudioso, que se preocupa com a arte, geralmente aplaude o vazio. Ele almeja a beleza caprichosa, agora desta maneira e depois daquela, e como resultado ele consegue agarrar a veste em lugar do corpo. Ele tenta como historiador, como filólogo ou como um cientista... ele é um historiador, sobretudo quando ele examina criticamente narrativas literárias, um epígrafo, quando ele investiga inscrições, um cientista quando ele examina obras de arte com um ponto de vista para dela extrair informações químicas e físicas.

Diante da complexidade do texto de autoria de Borges de Garuva, acredito que, teremos que trazer a obra do autor numa perspectiva científica e de entendimento sobre alguns gêneros literários e sem esquecer de aplaudir o vazio e nos agarrar a veste do personagem em lugar do seu corpo. Do contrário estaremos analisando essa dramaturgia apenas num plano academicista com o objetivo de enquadrá-la sob a forma de algum gênero; mas esta obra nos incita a devaneios e as licenças poéticas em outras áreas que não seja apenas a do academicismo teatral. É com essa consciência que iniciamos nossa análise. Esperamos chegar lá.

Entre tantos caminhos que acreditamos, possam ser adotados aqui para a análise do texto *O Cárcaro* de Borges de Garuva, entre eles, poderíamos iniciar

---

<sup>262</sup> *Arte e Erudição*. Max J. Friedlander. Artigo traduzido por Cyro Del Nero, 2006.



com o estudo da linguagem; visto que a mesma é uma das referências dessa obra e para isso, precisaríamos estudá-la lingüisticamente, portanto, como ciência. E só isto, somente isto, poderia ser objeto de nossa análise.

Para iniciar este estudo, iremos até Jean-Pierre Sarrazac<sup>263</sup>, ele afirmará que quando uma dramaturgia sai do plano sintagmático e vai para o plano paradigmático, trata-se de uma conversão decisiva no drama moderno. E isto para nós é discutir as estruturas das palavras:

Na verdade, sob esta aparência anedótica, dá-se uma conversão decisiva no drama moderno: a passagem da ordem sintagmática para a ordem paradigmática. A obra dramática encontra-se isenta da obrigação de seguir o encadeamento cronológico dos acontecimentos. Ela explora, numa abordagem diferencial e aleatória, as potencialidades de cada situação. Surge, então, um teatro dos possíveis, cuja primeira intuição remonta a Brecht, quando este inculcava nos atores a técnica do não-antes-pelo-contrário: o ator descobre, revela e sugere, sempre em função do que faz, tudo o mais, que não faz. Quer dizer, representa de forma que se veja, tanto quanto possível claramente, uma alternativa, de forma que a representação deixe prever outras hipóteses e apenas apresente uma de entre várias possíveis. Diz, por exemplo, “hás-de pagar-mas”, e não diz “estás perdoado”.<sup>264</sup>

Um estudo sobre linguística na obra de Borges seria um ótimo tema de estudo e só viria a confirmar o que o próprio autor acredita como ênfase em sua dramaturgia que é o culto à palavra. E para isso, poderíamos vasculhar as pesquisas de Maria Cecília Pérez de Souza e Silva e Engedore Grunfeld Villaça Koch<sup>265</sup> que culminou com esse ótimo ensaio em que os estudiosos nos dizem:

LÍNGUA – A língua é ao mesmo tempo um sistema de valores que se opõem uns aos outros e um conjunto de convenções necessárias adotadas por uma comunidade lingüística para se comunicar. Ela está depositada como produto social na mente de cada

---

<sup>263</sup> *O Futuro do Drama*. Jean-Pierre Sarrazac: Editora Campo das Letras – Portugal, 2002.

<sup>264</sup> Idem. Página 64.

<sup>265</sup> *Linguística Aplicada ao Português: Morfologia*: Maria Cecília Pérez de Souza e Silva e Engedore Grunfeld Villaça Koch Editora Cortês, 1985.

falante de uma comunidade, que não pode nem criá-la, nem modificá-la. Assim delimitada, ela é de natureza homogênea.

FALA – A fala é a realização, por parte do indivíduo, das possibilidades que lhe são oferecidas pela língua. É portanto, um ato individual e momentâneo em que interferem muitos fatores extralingüísticos e no qual se fazem sentir a vontade e a liberdade individuais. Apesar de reconhecer a interdependência entre língua e fala, Saussure considerava como objeto da lingüística a língua (por seu caráter homogêneo), procurando entendê-la e descrevê-la do ponto de vista de sua estrutura interna.<sup>266</sup>

E se fôssemos avançar nesse estudo linguístico como ciência da palavra, poderíamos nos debruçar teoricamente nas pesquisas sobre o signo teatral<sup>267</sup> no livro organizado por Roman Ingarden, Peter Bogatyrev, Jindrech Honzl e Tadeusz Kowzan, esses estudiosos irão aprofundar-se no estudo da palavra e nos dizer no prefácio do livro, que:

Visando a considerar o fenômeno estético em si, como um ente autônomo, independente da personalidade que o gerou, cuja biografia era, até esse tempo, um recurso interpretativo, e à parte da sociedade em que se inseria, numa reação justa à filosofia determinista, estes cientistas passaram a valorizar unicamente a matéria-prima da criação literária: A PALAVRA. Neste sentido, encontraram seu ponto em comum com a lingüística, originando-se daí os múltiplos intercâmbios entre esta ciência e a teoria literária.<sup>268</sup>

Ainda no prefácio do livro os estudiosos falam que às vezes um espetáculo teatral toma emprestados alguns elementos de outras formas de expressão, fato histórico que creditamos a Richard Wagner no final do século XIX. Vejamos os que esses estudiosos nos dizem a esse respeito:

Provavelmente pelo fato de o espetáculo tomar emprestado elementos de outras formas de expressão, a tendência foi, durante muito tempo, considerá-lo uma manifestação híbrida, resultante de uma soma ou fusão de diversas artes. A teoria wagneriana da

---

<sup>266</sup> Idem. Página 08.

<sup>267</sup> *O Signo Teatral: A Semiologia Aplicada à Arte Dramática*. Ingarden Bogastyrev, Honzl Kowzan: Editora Globo, 1970.

<sup>268</sup> Idem. Página XI.

GESAMTKUNSTWERK (obra de arte total), é o produto mais típico dessa linha de pensamento. Nos dias atuais, porém, tende-se a ver o espetáculo como expressão única e independente, embora possa nutrir-se de elementos de outras linguagens.<sup>269</sup>

Ainda poderíamos avançar nesse estudo teórico em que a lingüística na obra do autor tem a presença pendular que nos leva a sugerir vários ensaios e entre estes ensaios, poderíamos nos enveredar pela semiologia no teatro e discutir os signos aplicados a esse texto.

Poderíamos discutir ainda, a experiência do texto e sua codificação e descodificação, que nos levaria à comunicação e esta comunicação nada mais é do que através da língua. Para que possamos codificar e descodificar uma língua tendo como objetivo a comunicação, poderíamos dizer que nesse caso, só seria possível, através de um processo metalinguístico.

No estudo sobre a *Semiologia da Representação*<sup>270</sup>, estudo este organizado por André Helbo, ele fala sobre o retorno metalinguístico como ação. Vejamos:

Tentativa do teatro, órbita do jogo, se anexar, pela representação, o mundo. De forma que a velha distinção entre o circo, trampolim da realidade, e o palco teatral, área do simulacro, se esfuma cada vez mais. O retorno metalinguístico implícito nesta visão global desemboca na ação de pôr evidência o código de maneira ainda mais explícita, uma vez que o espectador se vê provido de direitos cada vez mais importantes para captar o código.<sup>271</sup>

E o estudioso, André Helbo continua discutindo O Código Teatral e nos diz que existe um processo de assimilação do locutor-espectador e que vai ter uma oposição com o código-língua que irá bater de frente com a competência do espectador:

A assimilação locutor-espectador, a oposição código-língua parecem, por conseguinte, encaixar ao quererem recobrir o próprio do fenômeno abordado. Sem dúvida

---

<sup>269</sup> Ibidem. Página XII.

<sup>270</sup> *Semiologia da Representação*. André Helbo (org.): Editora Cultrix, 1975.

<sup>271</sup> Idem. Página 10.

porque o teatro constitui um agir semiótico que só pode ser analisado em termos absolutos. Em razão disso temos oposto as noções de código e de mensagem para caracterizar a competência do público de teatro.<sup>272</sup>

Outro assunto que André Helbo nos fala é sobre a subversão linguística que se dá na autonomia do criador. Na obra de Borges de Garuva, podemos dizer que está impregnada dessa subversão, podemos perceber logo no início de seu texto. Veremos agora como André Helbo nos define esta conceituação teatral:

Desse modo, a obra se afirma como encaixe de ciclos e, pelas suas recorrências, acusa uma especificidade estética: ao reduzir a escrita e seus alhures, ela coloca estes longe do real. Espiral retrospectiva traduzida pela encarnação na re-estética do dilema metafísico, mas também afirmação do discurso enquanto tal; o sentido é apenas, em síntese, o expediente de uma subversão lingüística, já que à afirmação da autonomia artística se junta a proeminência da palavra e de suas opacidades.<sup>273</sup>

Em se tratando de uma obra em que o autor nos diz tratar-se de uma fantasia e que é impregnada de signos e estes signos só poderão existir através de uma organização e esta organização advém da semiótica. Veremos como André Helbo em seu estudo *O Código Teatral* o classifica:

Uma semiótica deverá descrever a organização dos signos ao nível (superior) do texto. O teatro, fato de comunicação, merece ser o objeto de uma análise que exponha os métodos e modelos semióticos; tanto o texto quando o fenômeno teatral apresentam, em todos os níveis, funções específicas que fazem da linguagem cênica o território de uma relação que pesquisas feitas através de empréstimos anacrônicos não poderiam cobrir inteiramente. A mensagem do palco é, contudo, infinitamente movediça, tributária de uma criação que decide no que diz respeito à sua fidelidade para o código e, por conseguinte, incompatível com uma leitura unívoca.<sup>274</sup>

---

<sup>272</sup> Ibidem. Página 11

<sup>273</sup> Ibidem. Página 15

<sup>274</sup> Ibidem. Página 21.

Borges de Garuva vai disciplinar quase toda a sua dramaturgia com ênfase na gestualidade; o gesto na obra do autor será um signo de extrema importância para a contextualização da cena – um corpo cênico e seus respectivos signos; mesmo reafirmando que jamais deixará de cultivar a palavra. Ainda em seu estudo semiótico, André Helbo fala sobre esse assunto:

Mas o elemento propriamente “semiológico” do teatro consiste em que esse corpo humano não é mais uma coisa entre as coisas, porque alguém o mostra, destacando-a do contexto dos acontecimentos reais, e o constitui como signo, constituindo ao mesmo tempo os movimentos que esse corpo realiza em significantes, bem como o espaço em que se inscrevem esses movimentos.<sup>275</sup>

Diante da complexidade do texto *O Cárcaro* em que pretendemos ajustá-lo sob os aspectos de um determinado gênero, poderíamos inicialmente nos apropriar do texto de Anatol Rosenfeld<sup>276</sup> em que fala sobre literatura, teatro, peça, texto; achamos importante essa conceituação para os nossos futuros estudos:

O teatro, longe de ser apenas veículo da peça, instrumento a serviço do autor e da literatura, é uma arte de próprio direito, em função da qual é escrita a peça. Esta, em vez de servir-se do teatro, é ao contrário material dele. O teatro a incorpora como um dos seus elementos.

O teatro, portanto, não é literatura, nem veículo dela. É uma arte diversa da literatura. O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são representados, no momento, portanto, em que os declamadores, através da metamorfose, se transformam em personagens.<sup>277</sup>

E Anatol continua seus estudos e diz que tanto na literatura, como na dramaturgia é imprescindível estudar ontologicamente a personagem como estrutura dramática para que possamos revelar aspectos essenciais da vida humana e do universo e interpretações significativas da realidade:

---

<sup>275</sup> Ibidem. Página 30.

<sup>276</sup> *Prismas do Teatro*. Anatol Rosenfeld: Editora Perspectiva, 1993.

<sup>277</sup> Idem. Página 21

Bem diversa é a estrutura ontológica de uma representação teatral. Enquanto obra literária as personagens (e o mundo imaginário em que se encontram inseridas) dependem das palavras, no teatro as palavras dependem das personagens.<sup>278</sup>

O autor da dramaturgia *O Cárcaro*, diz que texto é na realidade um monólogo e que as personagens são apenas frutos da imaginação da personagem protagonista. Então iremos nos questionar sobre a bipartição do estado de espírito da personagem protagonista em momentos solos e momentos dialogal e até onde tudo isso nos levaria ao lírico e à dramática; mas estas inquirições poderão ser respondidas na competência de Anatol Rosenfeld:

Segundo a antiga tripartição da alma humana – igualmente de Platão – tentou-se muitas vezes associar-se o gênero lírico ao sentimento, o épico ao pensamento e o dramático à vontade (trata-se naturalmente sempre de preponderâncias). Cada um dos gêneros exprimiria assim, em termos estéticos, uma das faculdades psíquicas do homem. Outros atribuem aos gêneros uma relação específica com os três “êxtases do tempo existencial”. O lugar da emoção lírica seria, por exemplo, o eterno momento presente; o acontecimento épico se desenvolveria a partir do passado; quanto à ação dramática, manifestar-se-ia na tensão para o futuro. Em termos gramaticais, corresponde ao lírico o EU, ao épico a terceira pessoa (ele, ela, isto aí), ao dramático o Tu . No tocante às funções lingüísticas , corresponde ao lírico a expressiva, ao épico a representativa (demonstrativa) e ao dramático a expressiva e, principalmente, a interpelativa (mútua influência das personagens: face ao público, prevalece a função representativa).<sup>279</sup>

A dramaturgia de Borges de Garuva, que tem a personagem protagonista num momento de desequilíbrio “mental” ou num mergulho a própria alma e isso nos revela o seu mundo subjetivo e esta subjetividade se exterioriza e a partir dessa exteriorização passamos a conhecer as demais personagens frutos de sua imaginação. E mais uma vez iremos nos apoiar em Anatol Rosenfeld:

---

<sup>278</sup> Ibidem. Página 36.

<sup>279</sup> Ibidem. Página 39.

O gênero dramático, como foi exposto, é o mais objetivo, já que seu mundo imaginário se apresenta diretamente sem mediação. Essa falta de mediação é essencial ao drama rigoroso. Precisamente mercê dessa ausência do intermediário épico – que introduz na estrutura do épico certa objetividade e distância, ao menos a do pretérito –, o gênero dramático se afigura como o mais imediato, de atualidade mais viva (voz do presente) e, de certa forma, mais “subjetivo”, visto serem as próprias personagens que se manifestam.<sup>280</sup>

Como havíamos já mencionado que o estudo sobre a dramaturgia de Borges de Garuva, requeriria um passeio poético por diversos teóricos, por isso, gostaríamos de nos apoiar nesse momento, nos estudos de Peter Szondi<sup>281</sup> em que fala sobre a poesia dramática, dizendo que os deveres do homem seriam para o dramaturgo uma matéria tão rica quanto os seus vícios e traços ridículos.

É claro que quando o estudioso se refere ao homem como objeto de estudo do dramaturgo e o coloca num plano de herói; características estas pode-se dizer, que estão bem ao gosto da burguesia do século XVIII, esse dramaturgo atendia a demanda cultural daquele período e as personagens confinadas em um drama familiar, visavam nada mais que a compaixão do espectador.

Continuando seus estudos sobre o drama burguês, Szondi fala sobre os dramas familiares de Diderot e como conseqüência o surgimento da politização e agora o drama seria um drama de ação política:

Se o burguês é cidadão, e sua casa, o âmago do Estado, então a representação da vida doméstica e burguesa contém uma legitimação diferente daquela que há em Diderot; ao mesmo tempo, diferentemente do que se passa em Diderot, ele aponta desde o início para além de si mesma, em direção ao Estado e à sociedade em sua totalidade. Com a politização do drama burguês, cai a barreira que separava o drama de família e a ação política.<sup>282</sup>

É claro que não queremos comparar a dramaturgia *O Cárcaro* de Borges de Garuva com os dramas da burguesia do século XVIII; mas sim, dizer que ela traz no seu âmago, o herói tão a gosto daquele período e ao lermos a obra de

---

<sup>280</sup> Ibidem. Página 40.

<sup>281</sup> *Teoria do Drama Burguês*. Peter Szondi: Editora Cosac & Nayfi, 2004.

<sup>282</sup> Idem. Página 164.

Borges, deparamo-nos com uma personagem sofrida e fora de seu “equilíbrio mental” e sentimos por ela uma imensa compaixão diante do estado de miserabilidade em que a mesma se encontra.

Sendo assim, o texto de Borges consegue dialogar com o seu interlocutor, pois o mesmo consegue invadir o âmago dos espectadores e traz em si uma diferenciação de classes, mesmo que a obra não se enverede por esse caminho. Peter Szondi, diz em seus estudos que:

Os poetas que se aproximarem da vida privada serão os mais interessantes e os mais amados, assim como são contados entre os melhores reis aqueles que vigiam precipuamente pela felicidade e pela liberdade da classe mais baixa de seus súditos.<sup>283</sup>

No estudo sobre Teatro Pós-Dramático Hans-Thies Lehmann<sup>284</sup> começa dizendo que o teatro e o drama são tão estreitamente relacionados que acabam se tornado quase que idênticos. O estudioso ainda nos diz que o teatro e o drama parecem um par que não se desgrudam:

...por assim dizer, que toda transformação radical do teatro sofre a resistência obstinada da concepção de drama como latente noção normativa do teatro.(...) No entanto, é possível dizer que a primeira forma, tomando-se por base a compreensão moderna do drama, é pré-dramática, que as peças de Racine são sem dúvidas teatro dramático e que as “óperas” de Bob Wilson devem ser chamadas de pós-dramáticas.<sup>285</sup>

Estamos diante de uma discussão que parece ser a discussão do momento entre os grandes estudiosos do teatro que tentam definir o teatro como um teatro de drama burguês, um teatro de drama moderno e a mais recente discussão que é o teatro pós-dramático.

Voltando para a obra de Borges, podemos dizer que a dramaturgia *O Cárcaro* se enquadra no gênero de drama. E quando falamos de drama, não estamos falando de um texto com características do drama burguês e sim do

---

<sup>283</sup> Ibidem. Página 165.

<sup>284</sup> *Teatro Pós-Dramático*. Hans-Thies Lehmann: Editora Cosac & Nayfi, 2007.

<sup>285</sup> Idem. Página 52



drama moderno com ênfase na sua tragicidade, que impera durante toda a ação no texto e Lehmann nos diz:

Como gênero essencialmente dialético, o drama é ao mesmo tempo o lugar privilegiado da tragicidade, de modo que um teatro posterior ao drama sugere a suposição de que seja um teatro sem tragicidade.<sup>286</sup>

Embora o drama pautasse quase que essencialmente para o trágico, não podemos deixar de dizer que toda a temática do drama está formulada na esfera do “inter”. Szondi<sup>287</sup>, diz que o drama nos mostra uma dialética fechada em si mesma, mas ao mesmo tempo, é livre e redefinida a todo momento e o dramaturgo estará ausente, ele não falará, ele institui a conversão.

Historiando o drama, Szondi diz que o drama da época moderna surgiu no renascimento.

Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis determinar e espelhar. O homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma comunidade. A esfera do “inter” lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. O “lugar” onde ele alcançava sua realização dramática era o ato de decisão. Decidindo-se pelo mundo da comunidade, seu interior se manifestava e tornava-se presença dramática.<sup>288</sup>

Ainda discorrendo na historiografia do drama moderno o teórico depois de falar da “intersubjetividade” o estudioso discute a problemática sobre o tempo:

No drama (e na epopéia), o que passou não existe ou é completamente presente. Como essas formas não conhecem o curso do tempo, não há nelas nenhuma diferença

---

<sup>286</sup> Ibidem. Página 65

<sup>287</sup> *Teoria do Drama Moderno*. Peter Szondi: Editora Cosac & Naify, 2001.

<sup>288</sup> Idem. Página 29.

qualitativa na vivência do que é passado e do que é presente; o tempo não possui o poder de gerar mudanças, nada é em seu significado fortalecido ou enfraquecido por ele.<sup>289</sup>

Em *O Cárcaro*<sup>290</sup>, percebemos claramente os acontecimentos passados na vida da personagem. O ato presente é reflexo do que passou e influenciará toda a narrativa do drama. É claro que o tempo não irá influenciar ou gerar mudanças significativas; pelo contrário, a ação é contínua, linear e não nos deixa nenhuma probabilidade de mudança. O autor finaliza sua obra com as mesmas palavras do início do texto em que a personagem diz:

Eu sou Cárcaro, o maldito, condenado a vagar para sempre pelos escombros do homem que fui.<sup>291</sup>

E nas rubricas o autor descreve que a personagem vai repetindo o texto acima e vai sumindo pelas coxias, sai do teatro e, em algum tempo depois, quando sua voz se some na distância, ouve-se um único toque de tímpano e depois vem o blecaute.

E dando continuidade aos estudos de Szondi<sup>292</sup>, ele diz que no drama quando a personagem num processo dialógico se isola a continuidade desse diálogo se passa pelo solilóquio; até porque não existe monólogo isolado, embutido numa obra dialógica. Vejamos como nos explica o teórico:

Não constituem monólogos isolados, embutidos em uma obra dialógica; antes, a obra como um todo abandona neles o elemento dramático e se torna lírica. Pois na lírica a linguagem possui uma evidência maior que no drama; ela é, por assim dizer, mais formal. A fala no drama expressa sempre, além do conteúdo das palavras, o fato de que é fala. Quando não há mais nada a dizer, quando algo não pode ser dito, o drama emudece. Mas na lírica mesmo o silêncio se torna linguagem. Sem dúvida, nela as palavras já não “caem”, mas são expressas com uma evidência que constitui a essência do lírico.<sup>293</sup>

---

<sup>289</sup> Ibidem. Página 43.

<sup>290</sup> *Insônia ou O Cárcaro*. Borges de Garuva, 1987.

<sup>291</sup> Idem. Página 02

<sup>292</sup> *Teoria do Drama Moderno*. Peter Szondi: Editora Cosac & Naify, 2001.

<sup>293</sup> Idem. Página 50.

Outro t3pico que os estudos de Peter Szondi ir3o inquirir, ser3a sobre as rela33es entre o mundo subjetivo e o mundo objetivo, que aparecem na dimens3o temporal como rela33o entre o passado e o presente. Ele vai dizer que o passado lembrado e interiorizado se apresenta na reflex3o na qualidade de presente estranho. O estranho com que depara o desconhecido, 3 freqüentemente sinal de seu pr3prio passado.

Ora, vejamos na dramaturgia de Borges de Garuva, a personagem se apresenta a n3s em um estado de “total desequil3brio” e ao tomar atitudes ditatoriais, ele esta nada mais e nada menos que refletindo no tempo presente o que acabou de acontecer num tempo passado e n3o muito distante. Mas que alguma coisa aconteceu-aconteceu. Isso fica claro para todos n3s.

Diante disso, pudemos constatar o momento em que ele ao ouvir as vozes de sua consci3ncia grita para que seus m3sicos toquem seus instrumentos e nesse momento a personagem experimenta um novo motivo para sua ent3o funesta exist3ncia :

Que novo prazer acabo de descobrir. Como n3o atinei antes com esta sensa3o maravilhosa de despreendimento que o ritmo me proporciona? Meus m3sculos v3m 3 tona. Sinto inteiro meu corpo e como que despertam um a um os meus sentidos e desejos! Toquem mais alto.<sup>294</sup>

3 claro que, quando a personagem protagonista exige que os seus m3sicos que nada mais s3o que frutos de sua imagina3o, toquem seus instrumentos; podemos dizer que aos olhos dos espectadores nada mais 3 que uma forma simb3lica de apresentar a narrativa. Peter Szondi nos explica muito bem sobre este assunto:

Seja qual for o conte3do simb3lico da cegueira de uma perspectiva dramaturgica, ela salva a obra da amea3a de emudecimento. Se ela simboliza a impot3ncia e o

---

<sup>294</sup> *O C3rcaro*, p3gina 09.

isolamento dos homens, desse modo coloca em questão o diálogo, é somente graças a ela que subsiste ainda um motivo para falar.<sup>295</sup>

Szondi irá deduzir ainda que no momento em que a representação dramática da existência humana nas personagens como as de Maeterlinck, colocará o homem, objeto passivo e mudo da morte, em uma forma que se limita a conhecê-lo como sujeito que fala e age. E diante disso, Szondi irá nos dizer que a concepção dramática irá sofrer uma guinada em direção ao épico.

Essa épica em que o teórico nos fala nada mais é que o homem objeto de estudo, portanto, já nos é conhecido, podemos dizer que o drama moderno já ensaiava os primeiros passos a caminho da dramaturgia épica. Vejamos:

Desse modo, sua presença basta para expressar a crise do drama, e o drama cujo desenvolvimento ele possibilita já não é mais o drama genuíno.<sup>296</sup>

Durante toda a apresentação da narrativa do texto *O Cárcaro* de Borges de Garuva, podemos dizer que está contemplada de situações épicas; até porque a cada momento novos personagens nos são apresentados, diferente do drama, que apenas poucos personagens se apresentam e vão até o final da ação dramática, ao contrário do épico em que as personagens se apresentam e finalizam suas ações e passamos para outra cena em que um outro assunto será narrado.

E quando falamos dessa narrativa dramática em que as personagens se apresentam e contam suas histórias; há um outro recurso que Borges de Garuva se utiliza que são as didascálias em que os interpretes conhecem as ações de indicações cênicas através das rubricas. Jean-Pierre Ryngaert<sup>297</sup> em seus estudos sobre a análise de um texto nos explica o seu funcionamento:

Originalmente, no teatro grego, as didascálias eram destinadas aos intérpretes. No teatro moderno, em que falamos de indicações cênicas, trata-se dos textos que não se destinam a ser pronunciados no palco, mas que ajudam o leitor a compreender e a imaginar a ação e as personagens. Esses textos são igualmente úteis ao diretor e aos atores durante

---

<sup>295</sup> *Teoria do Drama Moderno*. Peter Szondi: Editora Cosac & Naify, 2001. Página 72.

<sup>296</sup> *Idem*. Página 79.

<sup>297</sup> *Introdução à Análise do Teatro*. Jean-Pierre Ryngaert: Editora Martins Fontes, 1996.

os ensaios, mesmo que eles não os respeitem. Distinguimos as indicações que concernem apenas à condução da narrativa (do enredo, como veremos) daquelas que seriam estritamente cênicas.<sup>298</sup>

Diante do exposto por Jean-Pierre, podemos dizer que na obra de Borges, as didascálias são as que norteiam todo o entendimento do texto; tanto para o leitor, como para os atores e principalmente para os diretores; com todas às indicações estão ali contidas. Trata-se de um texto com ótimas indicações de rubricas.

Podemos dizer que o papel das didascálias em *O Cárcaro* se faz necessário devido ao hermetismo do texto e que Garuva muito sabiamente nos faz tornar legível através de suas rubricas, sobre este assunto Jean-Pierre em seu outro estudo<sup>299</sup> nos diz que:

A leitura do texto se realiza sem pressupostos dramatúrgicos, ou melhor, ela se efetua com instrumentos diferentes de acordo com os textos. Os textos teatrais considerados ilegíveis ou herméticos são textos que não sabemos ler, ou seja, para as quais não achamos nenhuma chave satisfatória. Com freqüência, trata-se de textos que não obedecem às regras da dramaturgia clássica, aos quais o leitor se refere com maior ou menor consciência. Todo texto é legível se dedicamos tempo a ele e se nos damos os meios para isso.<sup>300</sup>

Quando falamos de complexidade em um texto, temos aí a discordância de Jean-Pierre em que ele nos diz que não há textos complexos e sim não o sabemos ler e não lhe dedicamos o tempo necessário para isso e assim não acharmos o “sentido”. Vejamos como o estudioso nos explica:

De fato, damos sentido incessantemente quando observamos diferentes redes (narrativas, temáticas, espaciais, lexicais...), já que tentamos interligá-las. Diante de textos complexos é importante escapar de uma hierarquização grande demais da análise, a que

---

<sup>298</sup> Idem. Página 44.

<sup>299</sup> *Ler o Teatro Contemporâneo*. Jean-Pierre Ryngaert: Editora Martins Fontes, 1998.

<sup>300</sup> Idem. Página 27.

privilegia justamente as redes narrativas ou temáticas em detrimento de estruturas propriamente teatrais (o diálogo e o que ele revela das relações entre os personagens, o sistema espaço-temporal...).<sup>301</sup>

É claro que podemos dizer que o texto de Borges de Garuva, trata-se de um estudo de linguagens artísticas e não está preso a nenhuma convenção teatral como nos explica Jean-Pierre:

Todas essas pesquisas acerca das linguagens artísticas, essas misturas entre a fala, a imagem, o movimento exercem uma influência comprovável sobre os textos de autores. Estes se sentem menos tolhidos por convenções cênicas que evoluem muito depressa e que recuam os limites do “representável” no sentido de uma maior liberdade e abstração, em todo caso de uma relação menos estreita com o referente.<sup>302</sup>

Outro aspecto importante no texto de Borges é a importância do monólogo que aparece sempre nos momentos de distúrbio da personagem, elevando-o quase a um plano de monstruosidade. E nesse momento de desequilíbrio psíquico, ela toma as decisões mais drásticas possíveis. Jean-Pierre nos explica o seguinte:

A voga do teatro-narrativa e dos textos monologados, assim como a memória do teatro épico, levam a formas híbridas que alternam diálogos lacônicos e monólogos-afluentes, inflam a réplica transformando-a em tirada sem resposta ou em diálogo monstruoso, em que cada um fala até perder o fôlego sem que tenha certeza de que ele ainda se dirija a interlocutor cênico, ainda que seja este o caso.<sup>303</sup>

Em *O Cárcaro* a personagem quase sempre se encontra em estado monológico, toma decisões e fala sem se preocupar com o seu interlocutor. Ele não está preocupado com a linguagem, esta é apenas um subsídio para a sua comunicação com o seu próprio “eu”. A fala em si é quase um automatismo e derrisão. E assim nos explica Ryngaert:

---

<sup>301</sup> Ibidem. Página 29

<sup>302</sup> Ibidem. Página 70.

<sup>303</sup> Ibidem. Página 98.

Atualmente fala-se muito da linguagem, é como se as pessoas de repente tivessem percebido que, há dezenas e dezenas de milhares de anos, elas falam assim. Agora, tenta-se saber o que quer dizer falar. Fazem-se algumas confusões, voluntariamente ou não. Uma linguagem é um pensamento. Também é a manifestação de um pensamento. A linguagem é uma coisa, a maneira de falar é outra. A maneira de falar pode ser uma enganação. Confunde-se uma certa maneira de falar com uma linguagem certa.<sup>304</sup>

E o estudioso não para por aqui. Em se tratando da linguagem, ele ainda nos diz, que:

Temos a tendência a classificar do mesmo modo todos os autores que questionam o valor da linguagem, ou que a transformam em derisão, e às vezes, com o tempo, a reler alguns textos como amáveis facécias que remontam aos surrealistas e à escrita automática. As primeiras intenções radicalmente destruidoras dos autores do absurdo se perdem de vista na medida em que “brincar com a língua” é uma prática que se banalizou e que, fora de contexto, perdeu sua virulência.<sup>305</sup>

É certo que, na obra de Borges de Garuva não há nenhuma banalidade ou virulência; ao contrário, a linguagem é tratada eruditamente, nos aproximando quase do lírico poético em que a personagem nos narra fatos e histórias que nos vão conduzindo a um entendimento do texto.

É claro que, se continuássemos nos aprofundando nesse estudo, poderíamos dizer, tratar-se de uma obra épica; até porque a narrativa épica está sempre presente; mas não prescindimos dessa atitude, pois, queremos nos enveredar por outros caminhos que nos levam a outros estudos sobre os mais diversos gêneros que contribuíram para a edificação da dramaturgia dos dois últimos séculos.

Vimos até agora que a dramaturgia de Borges em determinados momentos pode se enquadrar em vários gêneros e é por isso, que gostaríamos de nos aprofundar na obra do autor, pois acreditamos que os traços expressionistas,

---

<sup>304</sup> Ibidem. Página 158.

<sup>305</sup> Ibidem. Página 160.

estão presentes em *O Cárcaro*. Assim sendo, só nos resta discutir aqui o seu significado.

Numa primeira leitura sobre *O Cárcaro*, podemos alçar vôos tão alto quanto o vôo da águia e precipitadamente, dizer que se trata de uma obra expressionista até porque a nossa personagem em análise nos revela seu estado interior e toda a sua ação dramática se dá numa relação subjetiva e muito pouco intersubjetiva.

Acreditamos que, o expressionismo como gênero, nos revela e deforma o estado de espírito da personagem e isso se dá diante do caos no momento em que ela se depara consigo mesma. Será o desnudamento completo de seus sentimentos como: a solidão, à miséria humana, o medo em estar vivo, a presença do outro. Esta manifestação exterior nada mais é que o seu estado de espírito interior que se exterioriza.

No estudo sobre o expressionismo, sob a coordenação de J.Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima<sup>306</sup>, os três nos dizem que:

Os conflitos se desenvolvem fragmentados, através de cenas curtas que, de certa forma, têm autonomia narrativa. As personagens, colocadas em situações-limite, tendem à abstração e a estrutura monológica do drama estiliza o diálogo, sempre exaltado, entrecortado, assumindo feições nitidamente fáticas e, não raramente, artificiosas. São evidentes as preocupações sociais, nem sempre claras, visando à criação de um “novo homem”.<sup>307</sup>

Se a dramaturgia expressionista se desenvolve de forma fragmentada e através de cenas curtas, podemos dizer que o texto de Borges está impregnado dessas formas. Logo na primeira cena, a personagem está sozinha e fala num estado monológico:

Viver é apenas arrastar-se na merda evanescente das novidades e das aventuras. E nos damos por felizes quando topamos com dejetos novos e fedorentos, ainda não experimentados por nenhum outro nariz. Chafurdamos assim o prazer de viver!

---

<sup>306</sup> *Dicionário do Teatro Brasileiro*. Coord: J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima: Editora Perspectiva – Sesc, 2006.

<sup>307</sup> Idem. Página 142.



(gargalhada) Isto dito, pronto estou para afogar minha sede mórbida de companhia. Somos todos altruístas, e gostamos de repartir com outros os dejetos da nossa latrina.<sup>308</sup>

Esta é uma cena curta e fragmentada que não nos leva a uma outra cena. Ela fecha-se em si. Na próxima cena ele irá tocar a campainha e chamará a mulher e outra vez será uma cena curta e insolúvel. Quanto ao monológico, nessa primeira cena e em outras, a personagem estará consigo mesma e ruminará a sua própria existência. E cada um desses monólogos como cena têm sua narrativa autônoma.

Mais adiante no texto, a personagem se defronta com a sua própria consciência e a sua voz interior. O autor irá se utilizar dessas duas vozes e as chamará de vozes A e B. As duas lhes instigarão e cobrarão de si, uma posição radical para a sua funesta existência. As vozes simultaneamente lhes instigam com frases, como:

Tu soltaste todos os fantasmas!, Os vampiros da tua noite ameaçaram o teu sono!, abriste as portas dos teu calabouços! Tenebrosos são os miasmas sufocantes das tuas masmorras!, Dá-me um norte, Cárcaro!, Quero a paz, Cárcaro!..<sup>309</sup>

E fora de controle continua ouvindo essas vozes que se confundem com os suspiros arrepiantes e ele grita:

Miseráveis são as vozes que me atormentam. Não posso calá-las com a escuridão. Mas é preciso sufocá-las! É preciso sufocá-las!<sup>310</sup>

Ora, vejamos, se a personagem em cena vê o mundo que o rodeia tal qual a sua existência, então poderíamos dizer, tratar-se de traços expressionistas, até porque no *Dicionário do Teatro Brasileiro*, os três estudiosos irão nos dizer que quando a personagem encontra-se nesse estado:

---

<sup>308</sup> Idem. Página 02.

<sup>309</sup> Ibidem. Página 08.

<sup>310</sup> Ibidem. Página 08.

Esse tipo de representação dramática na qual o mundo que rodeia a personagem aparece tal e qual a personagem o vê em todo momento da sua existência cênica, existirá uma atmosfera de sonho, até mesmo de pesadelo e alucinação.<sup>311</sup>

É claro que na obra de Borges de Garuva, para defini-la como gênero literário dramático, podemos dizer que ela está impregnada de traços expressionistas e para confirmar aqui os nossos estudos, fomos até ao estudioso Luiz Paulo Vasconcellos<sup>312</sup> que nos diz:

O expressionismo assegura que a realidade aparente não representava a verdade como ela é conhecida pela mente consciente. Assim, a verdade é algo subjetivo para os expressionistas. Algumas características do expressionismo no drama são:

- A) distorção da realidade objetiva;
- B) fragmentação da narrativa, com superposição de cenas, num processo quase cinematográfico;
- C) mudança de identidade de personagens;
- D) o caráter simbólico de coisas e pessoas. Essencialmente, o expressionismo pode ser definido como a identificação do subjetivismo através da exteriorização dos sentimentos do autor.<sup>313</sup>

Diante desta argumentação e para que possamos aproximar a dramaturgia de Borges e a sua relação com as formas expressionistas estudadas pelos teóricos até aqui; iremos retornar ao texto e buscar estes traços que confirmam ou não o que até aqui foi dito. Se os teóricos irão dizer que existe a distorção da realidade objetiva, então na cena em que Cárcaro chama os ministros de sua consciência, sendo que um o ouve e o outro, não o deixa falar; haverá na cena uma distorção hierárquica, vejamos:

(Dois) Não vem de novo com lorotas! Tu mudas de opinião a cada instante! (Um)  
Estou pronto, Cárcaro! Algum problema? (Dois) Ele só tem problema!, Cale a boca! (Um) Tu

---

<sup>311</sup> *Dicionário do Teatro Brasileiro*. Organizadores: J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima. Editora Perspectiva – Sesc, 2006.

<sup>312</sup> *Dicionário do Teatro*. Luiz Paulo Vasconcellos: Editora L&PM, 1987.

<sup>313</sup> *Idem*. Página 85.

estás correto, Cárcaro. Teu desejo de companhia nasce de uma necessidade biológica. É preciso satisfazê-la. (Dois) Tu te enganas a ti mesmo, Cárcaro!<sup>314</sup>

Durante este diálogo entre os dois ministros da consciência de Cárcaro, ele assiste a cena passivamente, nos revelando as contradições subjetivas da personagem através de um diálogo fragmentado que nos levar a acreditar na mudança de identidade de nosso protagonista.

E a cena continua. Vemos claramente a distorção da realidade objetiva que cerca o protagonista, distorção esta que aparece na contiguidade entre os seus ministros; enquanto o primeiro é aquele que pondera e justifica os atos de loucura estimando o melhor para a personagem, o segundo deseja-lhe o pior. O acusa de devasso e déspota, estimulando-o à concretização dos atos de sua loucura.

Mas a distorção da realidade objetiva não se dá apenas na relação entre Cárcaro e seus ministros; se dá nas ações do protagonista e todos àqueles que participam de algum modo da sua consciência. O mesmo acontece na relação entre Cárcaro e o Geógrafo, a partir do momento em que o ditador toca o sino real:

Cárcaro ao se referir ao seu geógrafo o chama de: Geógrafo de minha Vida! Cárcaro irá propor que seu geógrafo construa uma mapa sem caminhos, sendo contestado com a justificativa de que os mapas já existem, assim como os caminhos. Do contrário, todos se perderiam. Cárcaro insiste que quer um mapa sem caminhos, mesmo sendo contestado pelo o outro que diz, que existem reinos próximos e desses reinos vêm outros caminhos. Cárcaro lhe propõem que se construam muralhas para que nenhuma estrada estrangeira invada seus domínios. O geógrafo argumenta que se fossem construídas muralhas, todos viveriam como carrapatos e sem nenhum intercâmbio com o mundo e acabariam todos morrendo. O protagonista diz que seria ótimo, pois eles viveriam em paz. Não obstante, a paz. Depois pede para que seu geógrafo se afaste.<sup>315</sup>

Nesta cena, vimos não apenas a distorção da realidade, mas a mudança de identidade do protagonista que aos nossos olhos vai se revelando em

---

<sup>314</sup> *O Cárcaro*, páginas 3 e 4.

<sup>315</sup> *Idem*. Página 7.

inúmeras personagens. Outro traço expressionista latente nesta cena é o caráter simbólico como se dá a cena; movida por simbologia fugindo completamente do mundo real.

Os estudos teóricos até aqui inquiridos nos colocam e afirmam que o expressionismo é a identificação de um mundo subjetivo; acreditamos que este mundo subjetivo está diante de nossos olhos na obra de Borges de Garuva. E dando continuidade a esses estudos, os teóricos objetos de nossa pesquisa, nos dizem ainda que, esse mundo subjetivo se dará através da exteriorização do autor.

E conhecendo o período histórico em que o texto foi concebido, podemos dizer que esta obra está impregnada de sentimentos do autor; até porque a cidade teatral dos sonhos de Borges naquele momento nos idos de 1987, iniciava um estado de letargia. Ele, contrário à sua vontade, durante alguns anos ficou fora da cena, e quem perdeu com isso foi o teatro de Santa Catarina.

Agora, saindo dessa discussão sobre o expressionismo, gostaríamos de levantar outros tópicos que consideramos relevantes na obra do dramaturgo. E um deles nos parece pertinente discutir, é, se nessa obra ora em análise, há algum traço que nos leve a outro gênero teatral em que os teóricos definem como teatro do absurdo. Então faremos a pergunta que aparentemente ao olhar de todos parece óbvia: o que é teatro do absurdo?

Se fosse tão óbvia, não estaríamos perguntando! Assim sendo, para entendermos esse teatro como gênero, precisamos primeiramente, tentar identificar quais os estudiosos que se debruçaram sobre esse assunto, deixando-nos com propriedade ótimas referências teóricas.

Diante do exposto, gostaríamos de pedir licença à Renata Pallottini, que em seu livro *Dramaturgia: Construção do Personagem*<sup>316</sup>, detalhou com muita sabedoria o que ela sistematiza como teatro do absurdo – gênero teatral – traçando um paralelo entre o teatro brechtiano e a nova corrente teatral, a qual denominará de pessimista:

A dignidade humana deve ser reconquistada, essa reconquista passa pela luta de classes e pelo triunfo da classe operária. O teatro brechtiano é um roteiro de guerra através

---

<sup>316</sup> *Dramaturgia: Construção do Personagem*. Renata Pallottini: Editora Ática, 1989.

da arte, mas ele acredita basicamente que o homem tem salvação. No entanto, paralelamente a esse alegre projeto de batalha, que é sobretudo otimista, vinha se desenvolvendo, desde o expressionismo – a rigor desde antes, ou desde sempre –, uma linha filosófica e estética baseada no pessimismo de uma certa facção romântica, na saída suicida, na não-saída.<sup>317</sup>

E para justificar seu entendimento sobre o teatro do absurdo como gênero teatral, Renata Pallottini irá buscar nos estudos de Albert Camus em que na década de 40, em plena Segunda Guerra Mundial, no seu ensaio *O Mito de Sísifo*, irá falar do homem num mundo privado de ilusões e o seu irremediável exílio:

Um mundo que pode ser explicado pelo raciocínio, por mais falho que seja este, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luz o homem se sente um estranho. Seu exílio é irremediável, porque foi privado da lembrança de uma pátria perdida tanto quanto da esperança de uma terra de promessa futura. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, em verdade, constitui o sentimento do absurdo.<sup>318</sup>

Renata Pallottini diz que Camus para justificar esse tipo de teatro como gênero, usará de algumas expressões-chave para esse movimento que se chamaria de teatro do absurdo: exílio, pátria perdida, universo privado de ilusões, etc.

E ela continua dizendo que neste teatro prevalecerá o declínio de todas as crenças: a religiosa, a política (comunismo, fascismo, nazismo, franquismo), a perda da fé em qualquer espécie de salvação. Diante disso, podemos dizer que as personagens no teatro do absurdo não se inserem neste mundo, recusam-no, opõem-se a ele e o mundo também os recusa e opõe.

A estudiosa nos diz que no teatro do absurdo, existe uma infinidade de tipos de personagens. Ela dirá também, que estas personagens surgem como seres simbólicos; até porque elas vivem num mundo que não é o real. Renata Pallottini finaliza seu estudo dizendo que não fecha questão sobre este assunto,

---

<sup>317</sup> Idem. Página 113.

<sup>318</sup> Ibidem. Páginas 113 e 114.

mas é uma tentativa de buscar um mínimo denominador comum e concluindo o assunto ela vai até Martin Esslin o criador da expressão “teatro do absurdo”, que elucida esse teatro como gênero, assim:

Porque o teatro do absurdo projeta o mundo pessoal do autor, faltam-lhe personagens objetivamente válidos. Não lhe é possível mostrar o embate dos temperamentos opostos ou estudar as paixões humanas em conflito, não sendo portanto dramático no sentido aceito da palavra. Nem lhe interessa contar uma história para transmitir alguma lição moral ou social, como se propõe o teatro “épico” e narrativo de Brecht. A ação de uma peça do teatro do absurdo não pretende contar uma história, mas comunicar uma configuração de imagens poéticas.<sup>319</sup>

Diante do exposto até aqui, podemos nos embrenhar em outros estudos para que possamos entender esse gênero teatral e através desse entendimento, buscar traços que identifiquem o texto *O Cárcaro*, como uma obra que se ajusta nesse tipo de gênero: teatro do absurdo.

Eudinyr Fraga em seu estudo sobre *Qorpo-Santo*<sup>320</sup>, começa explicando que a conceituação do absurdo na forma como foi proposta por Martin Esslin, tornou-se uma obra, por assim dizer, clássica no gênero, impedindo que ele se confunda com o teatro surrealista.

Fraga dentro desse estudo em que denominou de absurdidade e para que pudesse entender melhor o assunto, o autor foi até o *Dictionary of Theatre* e encontrou o seguinte verbete:

Absurdo, Teatro do. Termo aplicado a um grupo de dramaturgos dos anos 50, que não consideravam como uma escola, mas que compartilhavam de certas atitudes em relação ao compromisso do homem face ao universo, essencialmente aquele sintetizado por Albert Camus, no seu ensaio *O Mito de Sísifo* (942). Ele diagnostica a condição humana, numa existência fora de harmonia com tudo o que a cerca (absurdo literalmente,

---

<sup>319</sup> Ibidem. Página 122.

<sup>320</sup> *Qorpo-Santo: Surrealismo ou Absurdo?* Eudinyr Fraga: Editora Perspectiva, 1988.

quer dizer fora de harmonia). O conhecimento dessa ausência de finalidade em tudo o que fazemos.<sup>321</sup>

Ainda em seu estudo sobre Qorpo-Santo, Eudinyr diz que o teatro do absurdo pode ser caracterizado como um antiteatro, no sentido de que recusa, conscientemente, qualquer mecânica de uma peça tradicional. Diz que a trama, caracterização psicológica das personagens e a progressão da ação visando atingir um clímax, onde os espectadores se identificam com o que se passa em cena. Dirá ainda que não há conflitos, se entendermos conflitos como o choque de vontades livres. É uma tentativa de “teatro puro”, onde o palco não se transforma em tribuna ou num correio central com o objetivo apenas de enviar mensagens.

Outro estudioso que também decidiu falar sobre esse controverso gênero teatral, foi Décio de Almeida Prado em seu livro *O Teatro em Progresso* e nos seria muito estranho se assim não o fizesse; até porque como estudioso ele dialogou praticamente com todas as teorias e gêneros que se tem conhecimento, e o que mais nos gratifica em seus estudos é a não preocupação com o perigoso jogo do equivocar-se. Assim sendo, ele não deixou de fazer sua incursão sobre o teatro do absurdo, em boa hora Eudinyr Fraga resgata esse estudo em que Décio escreveu:

A nossa época, ao contrário, é a do ateísmo triste, do ateísmo que não se orgulha da sua falta de crença porque percebe que não há nada de particularmente alegre e confortador na idéia do homem desamparado, só, perante um universo igualmente absurdo, vazio de qualquer significação.<sup>322</sup>

Para continuar sua pesquisa sobre o absurdo com o intuito de entender a obra de Qorpo-Santo, Fraga estuda outros teóricos e num desses estudos ele encontrará com Arnaldo P. Hinchliffe que entende o teatro do absurdo, como:

---

<sup>321</sup> Idem. Página 27.

<sup>322</sup> Ibidem. Página 28.

Considerarei como axiomático que para existir a absurdidade Deus precisa estar morto e que, neste raciocínio, não deverá haver qualquer tentativa para substituí-lo por um Alter Ego transcendente. Os escritores estabelecem como a grande verdade algo que nos choca, por ser muito familiar, tais como o amor ou a amizade. Estas virtudes agora existem em um contexto sem Deus e o seu alcance torna-se mais difícil.<sup>323</sup>

Acreditamos que depois de dialogarmos com esses teóricos e sem tentar equacionar tantos exemplos para identificar o termo absurdo como gênero teatral, possamos agora voltar à análise de *O Cárcaro* e nesse texto tentarmos decifrá-lo como teatro do absurdo.

Vimos até agora que a dramaturgia de Borges de Garuva em determinados momentos pode enquadrar-se em vários gêneros, é por isso que gostaríamos de discutir aqui o absurdo na obra do autor. Nos estudos de Renata Pallottini sobre esse assunto, ela vai dizer que o homem que viria a ser personagem desse teatro é um exilado. Um homem perdido em sua pátria. Um estrangeiro de si mesmo.

Na obra de Borges, podemos perceber logo no início do texto em suas primeiras falas que, por coincidência, são as mesmas em que ele encerra a ação e a personagem diz:

Eu sou Cárcaro, o maldito, condenado a vagar para sempre pelos escombros do homem que fui.<sup>324</sup>

Encontramos nessa fala da personagem um exílio, uma fuga do passado e que a razão não faz mais sentido. O desencontro entre o homem que foi com o homem que será, é inevitável, sem retorno, e nesse irremediável desencontro só resta a personagem quem sabe o suicídio.

Ainda em seus estudos, Renata dirá que o teatro do absurdo desconfia da palavra; considera-a esgotada, desgastada, privada de sentido e sem comunicabilidade. A personagem fala sem sentido, ou nesse sem sentido ela encontra o seu próprio sentido? No texto do autor a personagem em um solilóquio durante o diálogo com os seus ministros, diz:

---

<sup>323</sup> Ibidem. Página 29.

<sup>324</sup> *O Cárcaro*. Página 02.



Perco-me em mim mesmo. Assim ou assado? Eis a bosta da questão. Se me cuspo ou se me lambo; se me sei, se não me sei; se sim, se não; se tudo e nada! Dormir. Sonhar nunca mais. Ou sim e sempre e quando? E nunca.<sup>325</sup>

Podemos discordar de Renata Pallottini, quando ela diz que a palavra é esgotada ou desgastada, privada de sentido e sem comunicabilidade, até porque no teatro do absurdo as palavras levam às personagens a busca de outros sentidos; portanto, um outro modo de dizer, demonstrar seus sentimentos e que apesar e acima de tudo, ele continua sendo humano; um humano com um outro olhar, olhar do teatro sobre esse mundo que aparentemente lhe é estranho, estrangeiro, por isso tudo é possível, o que eleva a obra a um caráter de verossimilhança.

E quando falamos que uma obra dramática tem que se elevar ao caráter de verossimilhança, que para isso as personagens teriam que ser, assim já havia dito Aristóteles<sup>326</sup>, coerentes, convincentes, semelhantes, então onde enquadraríamos essas personagens? Sábato Magaldi<sup>327</sup> em seus estudos diz que os dramaturgos do teatro do absurdo chegaram a trazer para a cena personagens sem consistência humana e o alvo desse estudo foi Albert Camus:

Na verdade, aplicar-se a hipótese da indestinação cênica a Camus decorre menos da querela antiga sobre a dosagem de ação e literatura num texto do que da mais recente disputa sobre o teatro de tese. Não mais a tese ingênua do realismo, mas a nova forma que vigorou sobretudo na esfera da última guerra, em que filósofos e moralistas passaram a falar pela boca de suas personagens. Sartre, Gabriel Marcel, Simone de Beauvoir e outros, além de Camus, foram também acusados dessa contrafação, por converterem o palco em instrumento de suas afirmações, sem que as criaturas que puseram em cena chegassem a adquirir a consistência de carne e osso.<sup>328</sup>

---

<sup>325</sup> Idem. Página 05.

<sup>326</sup> *A Poética*. Aristóteles: ARS – Editora, 1993.

<sup>327</sup> *O Texto no Teatro*. Sábato Magaldi: Editora Perspectiva, 1989.

<sup>328</sup> Idem. Página 299

O estudioso nos diz ainda que quando Camus está próximo da problemática essencial, encontra uma forma cênica mais convincente. Ele analisa o texto *Calígula* quando o dramaturgo instila novos dados na idéia do absurdo, sem assimilá-los totalmente na realidade, torna-se menos autêntico, na expressão dramática.

Mais adiante em seus estudos o estudioso Sábado Magaldi discutirá o texto em que ele definiu como o mais bem acabado de Camus:

Em *Calígula*, sua segunda peça, Camus atingiu melhores resultados, porque problemática se ajustava integralmente à figura do Imperador. Pretendia o dramaturgo estudar, sem qualquer limite, a aventura da liberdade e quem melhor do que *Calígula* para prestar-se ao exercício? Já passou ao anedotário o desvario de alguns imperadores romanos, na afirmação de sua vontade e, diante dela, acha-se natural que as outras personagens funcionem um pouco mais como bonecos. Até nessa coincidência se amoldou a forma camusiana à situação das personagens, não obstante a mão do dramaturgo esteja presente no encaminhamento de certas cenas.<sup>329</sup>

O mestre Magaldi ainda em seus estudos vai dizer que o processo de construção das personagens e em especial à personagem *Calígula* parece mais completo, acrescentado novos dados ao estatuto do absurdo. Isso se dá quando *Calígula* segundo Sábado, se encontra ou fixa um estádio da vertigem no caminho do absoluto e à relação com os outros homens no exercício do poder e a esse poder a chance de se buscar o impossível. E o mestre finaliza dizendo que na obra de Camus, transparece o sentimento segundo o qual só na morte se realiza o amor.

Diante o exposto pelo estudioso, acreditamos que podemos retornar aos estudos sobre *O Cárcaro* e dizer que existe a possibilidade de trilhar por outras veredas, talvez perigosas, porém instigantes, que é a da comparação; até porque, estaremos numa linha tênue em se tratando de comparações entre obras e dramaturgos e aqui nesse estudo, queremos nos arriscar, correr esse risco e colocar as obras dos dois autores frente-a-frente: *Calígula* e *Cárcaro*.

---

<sup>329</sup> Ibidem. Página 302.

Na cena do texto *O Cárcaro* o protagonista após espantar os ministros de sua consciência, em solilóquio ele decretará estado de sitio de seu reino:

Ninguém mais no meu reino é dono de si mesmo. Eu quero todos sob o meu comando. Agora sou o único. Pare o tempo. Ah, poder dominar tudo!... Eu determino o caminho, um só caminho em meio a todos os outros. (grita para o reino inteiro ouvir).

Doravante andareis por onde eu decretar. Haverá um só caminho legal, legítimo, reconhecido. Nele instalarei a Alfândega do meu Discernimento. Mandarei enlatar e rotular todas as entradas e saídas do meu reino. Todos os outros caminhos ficam proscritos para sempre!<sup>330</sup>

Nesta cena a personagem protagonista busca a concretização do impossível e isso, podemos ver também no texto de Camus, quando a personagem Calígula dialoga com Hélicon e fala de sua necessidade em buscar o impossível:

*CALIGULA – (numa explosão súbita) Então é porque em torno de mim tudo é mentira, e eu, eu exijo que se viva segundo a verdade! E justamente, tenho meio de os obrigar a isso. Bem sei o que lhes falta, Hélicon. São ignaros, e falta-lhes um professor consciente. Se durmo, quem me dará a lua?*

É claro que Cárcaro e Calígula buscam a mesma coisa. A busca pelo impossível. E nessa busca incessante eles se sentem livres e essa liberdade lhes possibilita acreditar que o impossível é possível. Já não há mais fronteiras entre o que é real e o que não é real. Existe, agora sim, um outro mundo e este mundo é apenas o mundo da personagem e mesmo que num primeiro momento nos pareça inverossímil, ao depararmos com o estado psicológico da personagem; então acreditamos que é possível e diante dessa possibilidade, tudo torna-se verossímil.

Podemos continuar em comparações entre as duas obras; ao analisarmos os escritos do mestre Sábato, em que fala da dramaturgia camusiana quando a personagem Calígula se depara com a morte de um grande amor, e a partir desse

---

<sup>330</sup> *O Cárcaro*. Página 06.

momento nada mais é possível nessa vida terrena; resta agora a busca do impossível:

CALÍGULA – Crê-se que um homem sofre porque o ser que ele amava morre um dia. Mas ao seu verdadeiro sofrimento é menos fútil: é o de descobrir que a própria tristeza não dura. Até a dor não tem sentido.

Cena igual a esta, veremos no texto *O Cárcaro* em que a personagem diante da possibilidade da perda de seu amor, passa a tomar decisões que fogem completamente das regras do racional. Cárcaro toca o sino e a mulher aparece. Cárcaro fala para a mulher que ela é a única razão da sua vida e sem o seu amor ele não será ninguém. Chama-a contra si, com um abraço frenético e a cena vai se tornando envolvente. O autor em suas rubricas, nos diz que:

Eles trepam enternecidos. Depois, soltam-se. Ele acaricia os cabelos dela. Ela mordisca seus dedos. Risos. Ternura.

Depois de todo esse envolvimento, ela se levanta e fala com mansidão que irá limpar a casa e depois fazer a feira. Ele propõem que ela deixe a vida rolar e ela foge e Cárcaro sofre uma mudança abrupta e grita para seus ministros de sua consciência.<sup>331</sup>

A partir desse momento Cárcaro desconhecerá o que é o limite da sua razão e como conseqüência, o limite de sua existência, que transformará o seu reino num reino em que a racionalidade deixará de existir; somente o impossível é possível. E diante dele, estão os seus ministros que o aconselham e lhes dão a senha que precisava para abrir a porta enferrujada da masmorra, até então lacrada na memória do seu inconsciente. O primeiro ministro irá dizer que a felicidade é real e Cárcaro precisa ter coragem. O segundo ministro diz-lhe que a felicidade é tão real quanto o desespero, a ansiedade, a apatia, o sufoco, a solidão, a angústia, a incerteza, o abandono, o medo, o desencanto, a depressão, a melancolia, o desânimo, a tristeza, e finaliza dizendo para Cárcaro que o terror e a inutilidade são a felicidade.<sup>332</sup>

---

<sup>331</sup> Idem. Página 02

<sup>332</sup> Ibidem. Página 06

Depois que os ministros somem, Cárcaro agita-se. Ouve vozes, sente dor de cabeça. Depois, passado o desespero, levanta devagar a cabeça e fala:

CÁRCARO – Está decretado o estado de sítio.<sup>333</sup>

Diante de sua profunda tristeza, Cárcaro, assim como Calígula, ainda consegue tomar tino do que está acontecendo e em mais um solilóquio, falará conscientemente o que pretende agora a partir da inevitável perda de seu amor:

Absurdo por absurdo, quero o absurdo maior, o poço de que não há volta, a mais perfeita escuridão. Apaguem todas as luzes. Quero poder não mais perceber. Não quero mais ver os contornos e limites e referências. Anulem completamente minhas coordenadas! Apaguem todas as luzes! Blecaute!<sup>334</sup>

Ainda em comparações entre as duas personagens, como já dissemos anteriormente ambas caminham em busca da liberdade total e não haverá limites humanos para que eles a conquistem. Num encontro entre Calígula, Cesônia e Scipião ele aparentemente lúcido fala da liberdade em que ele se encontra agora:

CALIGULA – Nada disso, Scipião. É o apanágio de um imperador. (recostando-se, com expressão de cansaço) Acabo de compreender finalmente a utilidade do poder. Dar oportunidade ao impossível. Agora e doravante a minha liberdade não vai ter fronteiras. Não defendas nada, a causa já foi ouvida e julgada. Este mundo não tem importância e quem tal reconhece conquista a liberdade. (levanta-se) e justamente, tenho ódio de vocês todos porque não são livres. Em todo o Império, eu, só eu sou livre. Alegrem-se! Eis que chegou um Imperador para lhes ensinar o que é liberdade. Sai daqui, Kerêa, e também, Scipião; a amizade faz-me rir. Vão anunciar a Roma que finalmente lhe foi devolvida a liberdade e que com ela uma grande provação começa.

---

<sup>333</sup> Ibidem. Página 06

<sup>334</sup> Ibidem. Páginas 07/08.

E se Calígula encontra um bom motivo para viver e buscar sua felicidade terrena, o mesmo acontece com a personagem Cárcaro que obstante à perda de seu amor irá também buscar a sua felicidade. Depois que ele expulsa o Geógrafo que delimitará as fronteiras de seu reino; não satisfeito, chama os músicos de sua vida. Toca o sino real e os músicos entram apressadamente e Cárcaro exige que eles toquem para eles. Os músicos tocam. Eles exigem que Cárcaro entre na pista e dance e ele começa a dançar e fala:

CÁRCARO – (dançando) Que novo prazer acabo de descobrir. Como não atinei antes com esta sensação maravilhosa de desprendimento que o ritmo me proporciona? Meus músculos vêm à tona. Sinto inteiro o meu corpo e como que despertam um a um os meus sentidos e desejos! Toquem mais alto.<sup>335</sup>

Para finalizar nossas comparações entre as personagens protagonistas em Albert Camus e Borges de Garuva, iremos para o ato final de cada cena em que as personagens estão cientes das conseqüências de seus extremos atos em busca da liberdade suprema.

Iremos iniciar com Calígula. Após a partida de Scipião a quem ele devotava todo o seu carinho e sabia que o jovem patrício lhe era leal e ambos se pareciam em seus ideais:

SCIPIÃO – Vou te deixar, com efeito, porque acho que te compreendi. Nem para ti nem para mim, que me pareço tanto contigo, não existe solução. Vou partir para bem longe em busca da razão de tudo isso. (pausa durante a qual contempla Calígula. Com voz compenetrada) Adeus, querido Caio. Quando tudo tiver terminado não esqueças que, eu te quis bem. (sai. Calígula olha-o. Esboça um gesto, mas recua. Volta-se para Cesônia).

Diante da perda do amigo, o retorno à realidade e nesse mundo real lhe resta apenas a presença de Cesônia e ela precisa desaparecer; principalmente

---

<sup>335</sup> Ibidem. Página 09.

porque através dela haverá o questionamento e o sentido de liberdade que ele havia experimentado:

CALIGULA – Podes ter certeza, Cesônia. Sem a liberdade eu teria sido um homem satisfeito. Graças a ela conquistei a divina clarividência do solitário. (exalta-se e começa a estrangular Cesônia) Vivo, mato, exerço o poder delirante do destruidor, junto do qual o do criador não passa de um arremedo. Ser feliz é isso, é essa felicidade: intolerável sentimento de libertação, desprezo universal, o sangue, o ódio em redor de mim, e esse isolamento sem igual do homem que domina toda a sua vida com o olhar, a alegria desmedida do assassino impune, a lógica implacável que esmaga vidas humanas. (rindo) Que te esmaga, Cesônia, para atingir finalmente a solidão eterna que desejo.

Calígula mata Cesônia e se olha no espelho. Ele está transtornado ao ver a própria imagem. Começa a auto-acusação de todos os seus atos terrenos:

CALIGULA – Calígula! Também tu, também tu és culpado. E um pouco mais e um pouco menos, tanto faz. Mas quem ousaria condenar-me neste mundo sem Deus, em que ninguém é inocente. (apóia-se no espelho) Hélicon não virá. Não terei a lua. Mas como é amargo ter razão e ser forçado a ir até o fim.

Nesse momento ele ouvirá o tinir de ferros e Hélicon grita para que ele se defenda. Os conjurados entram com armas em punho e lhes desferem golpes, enquanto Calígula grita e ri: Para a história Calígula, para a história! O golpe final será desferido por Kerêa e o riso de Calígula transforma-se em estertor, depois volta a rir, soluça e grita: Ainda estou vivo!

Se Calígula diante da solidão e o abandono daqueles que o amam, volta-se para o mundo real e nele reafirma o quão inútil lhe representa essa realidade e mesmo diante do eminente assassinato, ele percebe que somente ele foi feliz, porque somente ele ousou buscar a felicidade plena.

Em *O Cárcaro*, a personagem protagonista ao dançar ebrioso diante da orquestra que toca freneticamente é envolvido pelos músicos para uma dança macabra e ele grita para que se apaguem todas as velas.

Logo a orquestra irá embora e Cárcaro fica só na escuridão. Algo rasteja na escuridão. Coisas: latas, objetos sólidos, caem no chão. Nesse momento haverá um lapso de consciência e a personagem tomará tino do que está acontecendo:

CÁRCARO – Eu quero a luz. É impossível ver-me. Meus braços, onde estão? Meu corpo. Virei serpente, ameba, corvo elefante...? Eu quero luz!<sup>336</sup>

Nesse momento, ele toca o sino real e grita: Sol da minha vida! surge o sol banhado numa luz intensa e pergunta se Cárcaro o chamou. Com a luz ele pode ver agora os seus aposentos e se delicia a princípio com o espaço em torno:

CÁRCARO – Que maravilhoso são os meus aposentos. Como pude abominá-los há tão pouco tempo? Os objetos da minha vida... como sois belos. Protegi-vos carinhosamente durante todos estes anos. (observando melhor) Impossível, eu não posso acreditar!<sup>337</sup>

Nas rubricas o autor explica que a personagem começa a retirar objetos esdrúxulos, dejetos, sucatas irreconhecíveis de dentro e entre os objetos do seu espaço, ao mesmo tempo, que um fedor horrendo invade o seu nariz. Observa-se a si mesmo: está completamente em frangalhos, como um animal espicado que houvesse apodrecido.

O sol desaparece lentamente. Vem o crepúsculo. Música suave. Nesse momento as personagens que povoaram até então à mente de Cárcaro, surgem e tentam lhe ajudar, mas é em vão. Ele grita que quer acordar; uma espada passa lentamente pelo fundo. Deslumbrado com a presença da espada pede: Salva-me! Salva-me!

---

<sup>336</sup> Ibidem. Página 10

<sup>337</sup> Ibidem. Página 10.



Nesse momento aparece o demônio com uma grande corda, laça Cárcaro e o impede de cometer o suicídio e ele gritando diz que quer morrer e o demônio lhe diz:

DEMÔNIO – É cedo, Cárcaro! Não terias coragem de ir até o fim. Haverias de te torturar ainda mais pela tua incompetência. É cedo, Cárcaro. Ainda não enfrentaste a ti mesmo.<sup>338</sup>

Assim como em Calígula, quando ele se vê diante do espelho e descobre a sua monstruosidade; o demônio amarra-o e coloca-o frente à frente com o espelho e Cárcaro, grita:

CÁRCARO – (grito primal) Não sou quem me mostras! Aporcalhaste minha imagem. Queres fazer-me crer que sou tão pérfido? Não conseguirás.<sup>339</sup>

Cárcaro se desvencilha furiosamente das cordas. Espanta violentamente o Demônio. Desmantela o cenário. Toca o sino real e grita : Eu sou o Rei de mim mesmo! Toca novamente o sino. Ninguém aparece. Expectativa. Toca novamente. Ninguém. Está absolutamente só. Surge, ao fundo a espada, nos braços de um Espadachim nu. Espada e Espadachim, falam formando um dueto: Aure a trégua da mágoa na lâmina fria da tua alma.<sup>340</sup>

Nesse momento, Cárcaro se prepara no centro da cena, em movimentos ritualísticos e fala: Se morrer, nesta vida, não é novo. Também pouca novidade há no viver.<sup>341</sup>

Nas rubricas de Borges de Garuva, temos que a espada desce lentíssima sobre a cabeça de Cárcaro. Ouvem-se gotas sobre o piso. Música. Cárcaro levanta-se, vestido de branco, como que elevado à santidade. Ouve-se percussão gradualmente tensa. Luz vermelha, sombras. Cárcaro é recoberto com o figurino esdrúxulo do início e se transforma numa espécie de monstro fantástico. Ponto final da música. Sombras em contra luz. Cárcaro adianta-se nos mesmos

---

<sup>338</sup> Ibidem. Página 10.

<sup>339</sup> Ibidem. Página 12.

<sup>340</sup> Ibidem. Página 13.

<sup>341</sup> Ibidem. Página 13.

movimentos do início. Proclama como no primeiro decreto: Eu sou Cárcaro, o maldito, condenado a vagar para sempre pelos escombros do homem que fui.<sup>342</sup>

E as rubricas do autor, explicam o final da ação dramática em que a personagem sai repetindo, vai sumindo nas coxias, sai do teatro e, algum tempo depois, quando sua voz se some na distância, ouve-se um único toque de tímpano. Blecaute.

Ao compararmos as obras dos dramaturgos, Albert Camus e Borges de Garuva, para que pudéssemos traçar paralelos e encontrar traços sobre o gênero do absurdo nos textos teatrais desses autores; vimos que os mesmos, além de enquadrarem-se no teatro do absurdo igualam-se em linguagem, em enredo e construção das personagens. E em toda a ação dramática, as personagens discorrem filosoficamente sobre a decepção do homem diante do mundo real que lhes é apresentado. Um mundo sem nenhuma solução. Um universo perdido.

Estamos diante de duas dramaturgias que foram escritas em épocas bem distantes. Camus escreveu *Calígula* no período da França ocupada pelo Nazismo e Borges de Garuva escreveu seu texto *O Cárcaro* em 1987, num período de silêncio teatral em que uma persistente e espessa névoa sobrevoava a cidade de Joinville; calando por alguns anos o fazer teatral naquela cidade.

É claro que as situações e as épocas são diferentes. Mas quando trata-se de discutir o homem como ser e a sua relação com o mundo em que habita, então o que nos interessa é o seu mundo subjetivo e como consequência, esse mundo subjetivo nada mais é que o mundo do próprio autor, como nos diz Martin Esslin, o teatro do absurdo projeta em si o mundo quase que particular e subjetivo do autor. Já o mestre Sábato, ao finalizar seus estudos sobre a obra de Albert Camus, irá elucubrar e ao mesmo tempo nos perguntará sobre o significado do homem na terra.

Até aqui nos detivemos aos estudos de entendimento sobre os gêneros e estilos nos teatros do absurdo e expressionista, e nesse momento, gostaríamos de nos enveredar por outras vertentes que pudéssemos colocar a obra de Borges frente-a-frente, a fim de concluirmos que a mesma se ajusta a outros gêneros teatrais.

---

<sup>342</sup> Ibidem. Página 13.

Não estamos querendo “forçar” em nada a nossa pesquisa o que queremos sim, é elevar o texto de Garuva *O Cárcaro*, à paragens até então não elucidadas por nós e por outros estudiosos. Numa dessas paragens, foi que nos defrontamos com o movimento surrealista, e assim creditamos que, após uma análise e comparações, outras possibilidades poéticas surgirão.

Para iniciarmos este estudo na obra de Borges, precisamos é claro, primeiramente entender o surrealismo como movimento artístico e quais as contribuições auferidas através dele. Podemos iniciar nossas atividades com os estudos de Luiz Paulo Vasconcelos<sup>343</sup> em que fala sobre a tendência artística situada dentro do Dadaísmo, transformando-se num movimento autônomo, autonomia essa que deu-se a partir da publicação do Manifesto Surrealista de André Breton (1896-1966), em 1924.

O Manifesto de Breton estimulava os artistas e intelectuais a se exprimirem através de seus impulsos interiores e não a ficarem presos às pressões estéticas:

A meta principal desse movimento neo-romântico foi expressar o pensamento sem mediação da lógica e sem qualquer preocupação moral ou estética. Assim, os surrealistas procuravam materializar seus próprios sonhos, fantasias e pesadelos. Dignas de nota são, ainda, as associações de idéias escolhidas entre as mais irracionais, e o papel do acaso na elaboração de uma obra surrealista ou na execução de um ato surrealista.<sup>344</sup>

Vasconcellos continua discorrendo sobre o assunto e nos diz que o segundo Manifesto que foi publicado em 1929, nasce de uma cisão interna do próprio movimento em que um grande número de seus membros, havia aderido ao Partido Comunista e nele Breton polemizará, ainda mais em temas como: mostrar, libertar ou transformar? E continuava questionando: “a revolução a serviço do surrealismo, ou o surrealismo a serviço da revolução?”. Mais adiante em seu estudo, Vasconcellos conclui que o movimento surrealista como movimento artístico, contribuiu muito pouco para o teatro:

---

<sup>343</sup> *Dicionário de Teatro*. Luiz Paulo Vasconcellos: Editora L&PM, 1987.

<sup>344</sup> *Idem*. Página 181

O surrealismo, salvo nas manifestações apontadas como dadaístas, não trouxe qualquer contribuição especial para a área de teatro. Contudo, sua importância no contexto cultural do século foi tamanha que nenhuma manifestação de expressão artística escapou, mesmo que indiretamente, à sua influência.<sup>345</sup>

Outro importante estudo sobre o movimento surrealista ficou a cargo dos estudiosos Jacó Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima<sup>346</sup>, eles dizem que o Manifesto Surrealista de André Breton de 1924 pregará uma arte que se utilizaria do automatismo psíquico, sem o “controle exercido pela razão”, liberando os recalques e as sublimações do inconsciente.

Ele dizem ainda que da mesma forma que o expressionismo, é uma atitude do homem perante o mundo, na crença de existirem verdades que não podem ser racionalizadas, mas intuídas pelos sentidos, o surrealismo caminha na mesma esteira.

Os três organizadores do *Dicionário do Teatro Brasileiro*, falam do surrealismo no teatro:

O Teatro decorrente não produziu obras excepcionais, já que a organização teatral conflitua com as idéias geradoras do movimento. Qorpo-Santo, dramaturgo gaúcho do século XIX, mostraria no teatro brasileiro suas afinidades (não conscientes, claro) com o teatro surrealista: automatismo verbal, produção de imagens oníricas, descaracterização das personagens, nonsense, linguagem sem preocupações comunicantes.<sup>347</sup>

Continuando com o incansável Jacó Guinsburg, iremos nos apropriar do importante estudo sobre o Surrealismo<sup>348</sup>, em que ele contou com o apoio de Sheila Leirner na organização de vários ensaios sobre este assunto nas mais variadas manifestações artísticas, como na filosofia, na psicanálise, nas vanguardas russas, na América Latina, na literatura, na poesia e claro, no teatro.

---

<sup>345</sup> Ibidem. Página 182.

<sup>346</sup> *Dicionário do Teatro: Temas, Formas e Conceitos*. J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima (orgs.): Editora Perspectiva, 1988

<sup>347</sup> Idem. Página 280.

<sup>348</sup> *O Surrealismo*. J. Guinsburg e Sheila Leirner (orgs.): Editora Perspectiva, 2008.

E nessa importante edição sobre o surrealismo, fomos até o ensaio de Carlos Lima<sup>349</sup> em que ele vai falar sobre o teatro surrealista e o chamará de Revolução e Utopia. Vejamos o que nos diz Lima a respeito do movimento surrealista:

No território da estética, incluindo o teatro, é no movimento surrealista que encontramos a mais radical aproximação deste projeto. Este movimento teve como força motriz uma estética revolucionária, com o objetivo de fundar a utopia do novo homem, baseada na tríade do sonho: Poesia, Amor e Liberdade.<sup>350</sup>

E o estudioso continua discorrendo sobre o surrealismo e nos diz que no plano teatral, podemos defini-lo como uma cena aberta em que o visível e o invisível tomam concretude no corpo do ator; este vem a tornar-se uma espécie de pára-raios desse encontro. Vejamos:

Nisto reside o sublime desespero do Ser-ator, ser o lugar onde essa potência do visível e do invisível se materializa e encontra a sua fisicidade, como nos copros-paixão deleuzianos. Na relação dos topos visível e do outopos invisível reside o mistério do teatro. E ao ator cabe permitir que o público participe do lado visível desse mistério. O espaço teatral, aqui tomado no seu sentido amplo, já nos remete à dimensão utópica que é a nossa bússola para compreender a modernidade.<sup>351</sup>

E continuando nos estudos de Lima, ele vai até a obra de André Breton e sua *Antologia do Humor Negro*, onde o criador do manifesto surrealista diz que Alfred Jarry, demarcou o teatro da modernidade. Assim nos explicou, Breton:

Nós afirmamos que, a partir de Jarry, a separação entre arte e vida foi contestada e aniquilada no seu principal fundamento, admitindo que o humor representa uma revanche

---

<sup>349</sup> *Poeta e Professor de Cultura Brasileira na UERJ.*

<sup>350</sup> Idem. Página 354.

<sup>351</sup> Idem. Página 354

do princípio do prazer recalcado contra o princípio da realidade. O humor, como um processo que permite separar da realidade o que ela tem de mais aflitivo.<sup>352</sup>

E continuando nossas pesquisas, nos aprofundamos nos estudos de Luiz Fernando Ramos (Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes da ECA-USP) na edição organizada por J. Guinsburg e Sheila Leirner, onde ele denominou seu ensaio de: *A Encenação Surrealista: Uma Teatralidade Fora do Lugar*. E se tratando de teatralidade, Ramos questiona a teatralidade surrealista como um movimento estético e ele nos diz, que:

O teatro surrealista histórico, aquele que é associado diretamente ao movimento surrealista e a seus manifestos, não ofereceu exemplos característicos de espetáculos, ou chegou a expressar uma teatralidade peculiar que se explicitasse naturalmente neste recorte de uma encenação surrealista. Na verdade, o que se poderá chamar de espetáculo surrealista é um objeto plenamente localizável na história do teatro do século xx, tanto antes como depois dos marcos históricos do movimento surrealista, mas não contido nele. De Alfred Jarry a Robert Wilson, artistas do início e do fim daquele século que concretizaram experimentos de encenação significativos, muitos contribuíram para o que poderíamos imaginar, ou supor, como espetáculo surrealista.<sup>353</sup>

Mais adiante em seu estudo Luiz Fernando Ramos, nos diz que o teatro dos surrealistas divergiam quanto a forma e o conteúdo devido ao engajamento dos artistas na militância comunista e era aí que residia as divergências profundas; de um lado vinha a racionalidade e do outro o pragmatismo político. Para melhor entender o pensamento de Luiz Fernando Ramos, lhe passamos a palavra:

No primeiro pólo, antiteatral por excelência, e que reflete a liderança de André Breton, a imaginação e o desejo buscavam um sentido e uma finalidade revolucionária, configurando-se uma busca sistemática e racional do inconsciente que se traduzia em dramaturgia. No outro, que abarca várias experiências teatrais fora do surrealismo que teria em Artaud o melhor exemplo, essa busca foi negada, ou foi revolucionada, e, na contra mão

---

<sup>352</sup> Ibidem. Página 355.

<sup>353</sup> Ibidem. Página 379.

de qualquer sentido, vingou a proposta de materializar cenicamente o vazio inconsútil dos sonhos tão caros à poética surrealista.<sup>354</sup>

Ainda em seu estudo sobre a teatralidade surrealista, Luiz Fernando Ramos nos diz que a idéia surrealista do acaso como expressão de uma necessidade exterior da natureza manifestando-se pelo inconsciente humano, pressupunha, afinal, a revelação de uma racionalidade secreta a animar o mundo, e nesse sentido compartilhava com o marxismo a herança do idealismo hegliano.

Breton irá reconhecer, nos anos de 1950, em um balanço do surrealismo, que Artaud, a seu modo, foi o mais surrealista de todos os artistas que integraram o movimento, exatamente porque reinventou o teatro para alcançar aquela camada da vida submersa que o surrealismo tinha ido buscar na realidade e pelo discurso.

Outro estudioso que foi até o surrealismo para entendê-lo como movimento artístico foi Eudinyr Fraga<sup>355</sup>. Durante suas pesquisas na obra de Qorpo-Santo, ele discute se a obra do autor pode ser classificada como surrealista ou não. E para isso, Eudinyr Fraga foi aos estudos de Gilberto Mendonça Teles; que estudou as Vanguardas Européias e Modernistas.

E Eudinyr passa a palavra para Mendonça que nos diz:

Automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo o controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral. O surrealismo assenta na crença da realidade de certas formas de associação negligenciadas até aqui, no sonho todo-poderoso, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psicológicos e a substituir-se a eles na solução dos principais problemas da vida.<sup>356</sup>

Eudinyr Fraga na sua obra sobre a dramaturgia de Qorpo-Santo dirá que o surrealismo vai propor-se à realização da criação estética sem a intervenção da

---

<sup>354</sup> Ibidem. Página 380.

<sup>355</sup> *Qorpo-Santo: Surrealismo ou Absurdo?* Eudinyr Fraga: Editora Perspectiva, 1988.

<sup>356</sup> Idem. Página 37

lógica convencional e apoiando-se, sobretudo, em três técnicas: automatismo psíquico, sonhos e experiências de hipnose.

Mais adiante o nosso estudioso reproduzirá o pensamento de André Breton a respeito do teatro e suas desconfianças a respeito do mesmo:

Oh, teatro eterno!, exiges que não só para representar o papel de um outro, como também para escrever esse papel, nos disfarçemos à sua semelhança, como se um espelho, diante do qual posássemos, nos devolvesse uma imagem alheia. A imaginação tem todos os poderes, menos o de nos identificar, a despeito de nossa aparência, com uma personagem diferente de nós mesmos. Não é lícita a especulação literária quando levanta, diante de um autor, personagens às quais acusa ou justifica, depois de criá-las integralmente... Fala em teu nome, eu lhe diria, fala de ti; me instruirás muito mais. Nego-te o direito de vida e morte sobre alguns pseudo-seres humanos, nascidos prontos e inermes de teus caprichos. Limita-te a deixar-me tuas memórias, demonstra-me que não me intervieste em nada nos teus heróis.<sup>357</sup>

Eudinyr continuará falando sobre o pensamento teatral de Breton em que o surrealista afirma que a linguagem foi dada ao homem para que ele use de forma surrealista e, embora, André compreendesse que esse homem precise usá-la também para garantir o cumprimento de algumas funções em que nomeará como “mais grosseiras”, ou seja, no dia-a-dia, defenderá a sua libertação.

Eudinyr Fraga contesta Breton e diz que embora o diálogo seja um elemento essencial do teatro, o autor do Manifesto Surrealista, considerava esse mesmo diálogo excelente veículo para a linguagem surrealista. Então, em nossa opinião o teatro para Breton era fundamental para que ele pudesse exercer o seu automatismo psíquico e fugir das regras de estéticas vigentes.

Falaremos agora como André Breton vê o seu movimento surrealista-poético nos estudos de Eudinyr Fraga:

Surrealismo poético, ao qual eu consagro este estudo, se empenha em estabelecer o dia-logo na sua verdade absoluta, dispensando os interlocutores das obrigações da

---

<sup>357</sup> Ibidem. Páginas: 100/101



educação. Cada um prossegue simplesmente seu solilóquio sem procurar tirar dele em especial prazer dialético e em impô-lo ao seu vizinho.<sup>358</sup>

Até agora o que vimos sobre o surrealismo foi na visão de alguns estudiosos e os mesmos se apropriaram de alguns pensamentos de André Breton, então, a partir de agora iremos passar a palavra para o próprio mentor do surrealismo, em seu livro<sup>359</sup> cujo prefácio será do português Jorge de Sena, e será com ele e através dele, que iremos dar início ao diálogo com o pensador aqui inquirido:

Tudo isto, em grande parte, pertence já a história, e os manifestos de Breton ainda mais. Mas, se o espírito modernista, em paralelo com as transformações da ciência e da filosofia, como da consciência política, abriu uma nova era da cultura humana, pode-se dizer que, talvez mais do que qualquer outro movimento já defunto, o surrealismo é o que tanto pertence, com obras-primas, às conquistas do passado, quanto, pelo seu caráter de desejo de absoluto, mas um absoluto sempre recriado e não idealizado, pode continuar a suscitar caminhos do futuro.<sup>360</sup>

Como havíamos falado anteriormente, iríamos dialogar com Breton e através desse diálogo chegar ao entendimento sobre o que ele visava realmente com o seu manifesto, então, iniciamos nosso diálogo com o autor em que ele fala sobre a loucura e a liberdade de imaginação:

Resta a loucura, “a loucura que ocultamos”, como tão bem se disse. Essa outra... Todos sabemos efetivamente, que os loucos devem o seu internamento apenas a um pequeno número de atos legalmente repreensíveis, e que, se não fossem esses atos, a sua liberdade (aquilo que se vê da sua liberdade) não poderia estar em jogo. Que eles são, em determinada medida, vítimas da sua imaginação, estou pronto a admiti-lo, no sentido em que ela os leva à inobservância de certas regras, fora das quais o gênero humano se sente visado, o que todo o homem se sente recompensado por saber. Mas o profundo desapego

---

<sup>358</sup> Ibidem. Página 101

<sup>359</sup> *Manifesto do Surrealismo*. André Breton: Lisboa: Moraes Editores, 1979. 3ª Edição.

<sup>360</sup> Idem. Página 15.

de que eles dão prova relativamente à crítica que lhes fazemos, e mesmo aos diversos corretivos que lhes são infligidos, permite supor que eles retiram grande conforto da sua imaginação, que saboreiam suficientemente o seu delírio para suportarem só para que seja válido.<sup>361</sup>

Em outro dos seus estudos Breton fala do estado anárquico do homem e que esse estado lhe proporciona um pertencer-se por inteiro como homem. E cabe a poesia, o ensinamento da compensação perfeita das misérias que suportamos.

Ainda tratando-se de poesia, ele diz que pretendia falar que o mundo havia de acabar, não como um belo livro ,mas sim com um belo anúncio do inferno ou do céu. E que naquela altura, um homem igual a ele, tão maçador, poderia escrever até sobre a poesia de Pierre Reverdy, vejamos:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas de aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e corretas, mais a imagem será forte – mais poder emotivo e realidade poética ela terá etc.<sup>362</sup>

Quanto ao direito de utilizar a palavra surrealismo, Breton dirá que haveria os que contestariam e diante dessa possibilidade, deveria-se defini-la de uma vez para sempre, e assim seria o significado do surrealismo:

Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral.<sup>363</sup>

Assim estava decretado o surrealismo. E que o mesmo reivindicaria o automatismo psíquico, que o pensamento humano seria desprovido de qualquer vigilância estética e a sua exteriorização:

---

<sup>361</sup> Ibidem. Página 27.

<sup>362</sup> Ibidem. Página 42.

<sup>363</sup> Ibidem. Página 51.

Abstraia do seu gênio, dos seus talentos, e dos de todos os outros. Repita a si próprio que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo. Escreva depressa sem assunto prévio, suficientemente depressa para não ter a tentação de reler. A primeira frase virá sozinha, de tal modo é verdade que em cada segundo existe uma frase estranha ao nosso pensamento consciente que só deseja exteriorizar-se.<sup>364</sup>

Sobre o estado dialógico do surrealismo poético, podemos dizer que deve haver uma comunicação entre os interlocutores e nesse diálogo uma verdade absoluta e longe de qualquer prazer dialético:

O surrealismo poético, ao qual consagro este estudo, esforçou-se até aqui por estabelecer o diálogo na sua verdade absoluta, separando os dois interlocutores das obrigações da delicadeza. Cada um deles prossegue simplesmente o seu solilóquio, sem procurar tirar dele qualquer prazer dialético especial, nem de modo nenhum impô-lo ao vizinho. As afirmações feitas não têm por fim, como habitualmente, o desenvolvimento de uma tese, por muito pouca importância que tenha; são tão desafetadas quanto possível. Quanto à resposta que invocam, é, em principio, totalmente indiferente ao amor-próprio daquele que falou. As palavras, as imagens, apresentam-se como trampolins para o espírito daquele que ouve.<sup>365</sup>

E André Breton continua discorrendo sobre as suas teorias sobre o surrealismo; em determinado momento, ele dirá que esse movimento, tratará de discutir o não-conformismo absoluto diante do mundo real e pelo contrário esse mundo real só justificar-se-á diante de um processo de distração. Na obra de Borges de Garuva, *O Cárcaro*, está impregnada do não-conformismo diante do mundo que acreditamos ser real.

Outro tópico importante no discurso do surrealismo de Breton que nos ajuda no entendimento do texto *O Cárcaro*, foi o de discutir o estado “das coisas” como “são” e como “é” que elas poderiam ser:

---

<sup>364</sup> Ibidem. Página 57.

<sup>365</sup> Ibidem. Páginas 155/156.

Se, através do surrealismo, rejeitamos sem hesitar a idéia da única possibilidade das coisas que “são” e se declararmos, nós, que por um caminho que “é”, que podemos mostrar e ajudar a seguir, se chega ao que se pretendia que “não era”, se não encontramos palavras suficientes para castigar a baixeza do pensamento ocidental, se não tentarmos entrar em insurreição contra a lógica se não juraríamos que um ato realizado em sonhos tem menos sentido do que o ato realizado acordado, se nem sequer estamos certos de que não acabaremos com o tempo, velha farsa sinistra, comboio perpetuamente descarrilando, pulsação louca, inextrincável amontoado de animais moribundos e mortos, como hão de querer que manifestemos alguma ternura, ou mesmo que sejamos tolerantes para com uma máquina de conservação social, seja ela qual for? Seria o único delírio verdadeiramente inaceitável do nosso lado. Tudo está por fazer, todos os meios devem ser bons para arruinar as idéias de família, de pátria, e de religião.<sup>366</sup>

Ainda dentro deste estudo sobre as coisas, o surrealista dirá que o movimento combaterá sob todas as formas, não só a indiferença poética, mas, a distração de arte, a investigação erudita, a especulação pura, e que eles nada querem em comum nem com os pequenos e grandes poupadores do espírito.

Adiantando-se no discurso de Breton, o mesmo dirá que faz parte do caminho dos surrealistas, empreender um processo das noções de realidade e irreabilidade, de razão e sem-razão, de reflexo e impulso, de saber e ignorância “fatal”, de utilidade e inutilidade diante da economia de pensamento:

Parece-me impossível estabelecer limites, os do enquadramento econômico, por exemplo, ao exercício de um pensamento definitivamente adaptado à negação, e à negação da negação.<sup>367</sup>

O autor adentra-se na questão do materialismo histórico e se pergunta: como admitir que o método dialético não possa aplicar-se validamente senão à resolução dos problemas sociais? E que toda ambição dos surrealistas é fornecer-lhe possibilidades de aplicação, de modo nenhum concorrentes no campo consciente mais imediato e que para eles, a preocupação era com o método

---

<sup>366</sup> Ibidem. Página 167.

<sup>367</sup> Ibidem. Página 169

dialético que, sob a forma hegliana, poderia acabar com o idealismo propriamente dito, e só a criação da palavra “surrealismo” lhe garantiria essas possibilidades e Breton, assim explica-se :

A nossa adesão ao princípio do materialismo histórico... não há processo de jogar com estas palavras. Se isso só depender de nós – quero dizer, desde que o comunismo não nos trate apenas com animais curiosos destinados a exercitar nas suas fileiras a parvoíce e a desconfiança –, nós nos mostraremos capazes de cumprir integralmente, do ponto de vista revolucionário, o nosso dever.<sup>368</sup>

Era justo que André Breton tivesse preocupação para com os comunistas, até porque, sempre que um movimento artístico aderiu a determinada filosofia política e partidária, acabou locupletando-se da mesma e desviando-se do seu espírito artístico.

E para finalizar nosso entendimento sobre o surrealismo e iniciarmos nossos estudos comparativos junto ao texto *O Cárcaro*, iremos então passar a palavra para o criador do surrealismo:

É normal que o surrealismo se manifeste por meio e talvez à custa de uma seqüência ininterrupta de fraquezas, de ziguezagues e de defecções, que a todo o instante exigem que se volte a pôr em causa os seus dados, originais, isto é, a recondução ao princípio inicial da sua atividade junta à interrogação do amanhã inconstante que quer que os corações se “prendam” e se “desprendam”.<sup>369</sup>

Diante do exposto, acredito que já podemos vasculhar a obra de Borges de Garuva e dela melhor prover se é que há algum traço que leve-nos aos caminhos, do tão desejado e dito, surrealismo idealizado por André Breton.

Isto posto, começaremos discutindo a não preocupação com a moral estética diante dos paradigmas vigentes e que era um dos objetos de estudo de Breton e no texto de Borges de Garuva, creditamos esta preocupação; apesar

---

<sup>368</sup> Ibidem. Página 177.

<sup>369</sup> Ibidem. Página 177.

que, às vezes, o texto também nos leve ao automatismo psíquico proposto pelo autor surrealista.

Quanto se trata de discutir a valorização do ato de fantasiar os sonhos e pesadelos, a obra *O Cárcaro*, está impregnada de ações que nos levam a acreditar que estamos diante do onírico; e isto se torna possível, diante das rubricas do autor.

Se podemos dizer que este sonho se dá através das rubricas no texto de Borges de Garuva, poderemos enumerar algumas dessas rubricas e uma delas se dá logo na abertura do texto em que o autor coloca-nos a seguinte imagem:

Cenário: a infeliz consciência de Cárcaro. Época: qualquer uma depois da despedida.

Sabemos que no sonho tudo é possível. Não há limite para a razão. O sonho libera os recalques e a sublimação do inconsciente; segundo propunha o próprio Breton e a obra de Borges está impregnada dessa sublimação. Mas voltemos para as demais rubricas:

- Música inebriante. A cena torna-se envolvente. Eles trepam enternecidos. Depois, soltam-se ele acaricia os cabelos dela. Ela mordisca seus dedos. Risos. Ternura;
- Somem os Ministros. Cárcaro. Agita-se. Quer fazer parar o vozerio dentro da cabeça. Depois, passado o desespero, levanta devagar a cabeça;
- Grita para o reino inteiro ouvir:
- Blecaute. No escuro, ouvem-se as vozes soturnas e alucinantes, de preferência gravadas com câmara de eco:
- As vozes vão se confundindo em suspiros arrepiantes. Sons fantásticos pontuam-nas. Cárcaro acende um candelabro;
- O ritmo funde-se em música frenética. Os músicos arrastam Cárcaro numa dança macabra. Cárcaro grita. Apagam-se as velas;
- Vão se embora. Silêncio. Algo rasteja na escuridão. Coisas: latas, objetos sólidos, caem no chão;
- O Sol descamba lentamente. Crepúsculo. Música suave. Surge a mulher;
- Enquanto Cárcaro rasteja atrás da mulher;

- Surge, ao fundo, a espada, nos braços de um Espadachim nu;
- Cárcaro prepara-se no centro da cena, em movimentos ritualísticos;
- A espada desce lentíssima sobre sua cabeça. Ouvem-se gotas sobre o piso. Música.  
Cárcaro levanta-se, vestido de branco, como que elevado à santidade. Ouve-se percussão gradualmente tensa. Luz vermelha, sombras. Cárcaro é recoberto com o figurino esdrúxulo do início e se transforma numa espécie de monstro fantástico. Ponto final da música. Sombras em contra luz. Cárcaro adianta-se nos mesmos movimentos do início. Proclama, como no primeiro decreto:
  - Repetindo, vai sumindo nas coxias, sai do teatro e, algum tempo depois, quando sua voz some na distância, ouve-se um único toque de tímpano. Blecaute...

Outro tópico que o surrealista Breton discutiu em seu manifesto foi do homem intuitivo, sua atitude diante das crenças e como conseqüência as suas razões não poderiam ser racionalizadas. Assim sendo, segundo o autor, haverá o predomínio do automatismo verbal, as imagens oníricas, a descaracterização das personagens.

Então, vamos falar sobre o automatismo verbal, ou seja, o homem falante. Sem nenhuma preocupação gramatical e estética e isso não se dá na obra de Borges como já vimos anteriormente; mesmo diante de uma personagem não racionalizante. Quanto às imagens oníricas e a descaracterização das personagens, já enumeramos através das rubricas supracitadas.

André Breton dirá ainda em seu estudo que a loucura é a liberdade de imaginar e imaginar aquilo que vai além dos nossos preceitos sociais. E que somente estes, em estado de loucura, conhecem a liberdade plena. Na obra de Borges isto é latente:

Viver é apenas arrastar-se na merda evanescente das novidades e das aventuras. E nos damos por felizes quando topamos com dejetos novos e fedorentos, ainda não experimentados por nenhum outro nariz. Chafurdamos assim o prazer de viver.

Iremos pontuar agora algumas falas do texto de Borges<sup>370</sup> em que predomina o estado de loucura da personagem e ao mesmo tempo em que percebemos o quão ela é livre para agir assim; mesmo agindo em prejuízo próprio. A personagem irá falar que está pronto para se afogar na sede mórbida de companhia. Acredita que todos nós somos altruístas; pois gostamos de repartir com os outros os dejetos de nossa latrina.<sup>371</sup>

Depois Cárcaro nos diz que se perde a si mesmo: meio assim ou assado e justifica dizendo que esta é a bosta da questão. Não sabe: se cospe ou se lambe. Deseja dormir: sonhar nunca mais.<sup>372</sup>

Deseja ardentemente que a partir de seu decreto, ninguém mais em seu reino será dono de si. E maravilha-se diante do poder e acredita que agora pode inclusive parar o tempo; fascinado conclui que agora, pode dominar tudo.<sup>373</sup>

Em seu estado ébrio, Cárcaro vai, assim como uma teia de aranha, costurando seus funestos sonhos. Deseja agora decretar um único caminho que o leve ao seu reino e haverá uma alfândega que ele a chama de a alfândega do meu discernimento. E todos os outros caminhos ficam proscritos para sempre.<sup>374</sup>

Num momento de lucidez, Cárcaro conclui que tudo é absurdo. E se tudo é absurdo, ele quer viver a partir daquele momento num poço escuro de que não há volta. E aos gritos, exige: Apaguem todas as luzes! Blecaute!<sup>375</sup>

Depois que concluir que tudo é absurdo; um poço escuro que não tem volta. Começa a sentir uma sensação maravilhosa até então não experimentada. Descobre seu corpo e todos os seus músculos que vão despertando um a um e agora ele tem sentido e desejos.<sup>376</sup>

E assim concluimos os nossos estudos sobre o texto *O Cárcaro* de Borges de Garuva. Este estudo se dá dentro de uma ótica de entendimento sobre o movimento surrealista, iniciado com o primeiro manifesto em 1924 e com o segundo em 1930 por André Breton.

---

<sup>370</sup> *O Cárcaro* de Borges de Garuva.

<sup>371</sup> *Idem*. Página 02.

<sup>372</sup> *Ibidem*. Página 05

<sup>373</sup> *Ibidem*. Página 06

<sup>374</sup> *Ibidem*. Página 06.

<sup>375</sup> *Ibidem*. Página 07.

<sup>376</sup> *Ibidem*. Página 09.



Acreditamos que quando nos estendemos sobre a análise de um texto é porque queremos colocá-lo num patamar de entendimento como obra poética, e que a mesma se preste aos mais diversos ensaios; uma obra dramática, assim como outras obras artísticas que se prezem podem e devem permitir-se esses devaneios poéticos e teóricos.

E nesta análise sobre *O Cárcaro*, estamos colaborando com aqueles que se propõem a uma releitura sobre este texto; se conseguirmos isso, temos certeza de que este estudo não foi em vão. Esperamos que o mesmo venha a ser um alicerce para aqueles que se embrenham pelo universo da dramaturgia; principalmente em terras de Santa Catarina, agente motivador desta pesquisa.

## ATO III :

### TERRA DE TERRARA : PARA QUEM NELA VIVE E TRABALHA

Depois dos estudos e tentativas de entendimento sobre o texto *O Cárcaro* de Borges de Garuva, acreditamos que já podemos seguir em nossa árdua jornada de inquirir sobre os autores da *Novadora Dramaturgia Barriga-Verde* e que outras verdades nos tragam à luz outras fontes de conhecimento.

A partir de agora, iremos imergir na dramaturgia *Terra de Terrara* de Carmen Fossari. A dramaturga é natural de Florianópolis, capital do Estado e traz em seu currículo: atriz, diretora de teatro, dramaturga e roteirista. Atualmente é diretora de espetáculos do Departamento Artístico e Cultural da Pró-Reitoria da Universidade Federal de Santa Catarina.

Carmen Fossari é fundadora do Grupo Pesquisa Teatro Novo/UFSC que iniciou suas atividades artísticas em 1974, e já a partir de 1979 tem sua sede própria junto ao teatro da Universidade, que sob sua direção proporcionou aos palcos de Santa Catarina, do Brasil e de alguns países da América do Sul um bom número de espetáculos, com muitas premiações.

A dramaturga escreveu até o momento, os seguintes textos: *Terra de Terrara* (objeto de nossa pesquisa), *Don Pablo, Entre Vogais* (uma homenagem à Pablo Neruda. Peça bilíngüe – português e espanhol), *Mulher Canta Galo* (teatro de rua), *Terra a Vista... São José da Terra Firme* (para a rua ou palco), *Engenho Engendrado* (sobre os sem-terras), *O Último Mercador de Nuvens* (sobre os sem-terras), *Vô Chapéu Azul na Cidade de Pedra Gande* (um espetáculo de títeres e bonecos para crianças), *O Santo Mágico* (adaptação a partir da obra homônima de Harry Laus), *Na Praça o Teatro da Praça* (teatro de rua), *El Niño Que Jugava Com El Sol* (Espanhol), *João Unha de Fome* e *Dona Maria Come-Come* (ambos para crianças), *Rua do Vento Sul*, *Os Sete Segredos do Mar*, *Mater Silva* e *Ocasos Raros e Casos Simples* (todos para o palco).

A dramaturga não se condicionou apenas ao teatro, traz em seu currículo alguns roteiros para vídeo e cinema: *Viva o Circo* (vídeo), *Cenas de Um Cotidiano em Black Out* (vídeo), *Mares Impares* (média metragem para o cinema), *There Where The Little Prince: O Vôo do Pequeno Príncipe* (longa metragem para o cinema).

Carmen Fossari esteve em vários países das Américas: Chile, Porto Rico, México, Paraguai, Argentina, Colômbia, Uruguai e no continente europeu; mais propriamente em Portugal com vários espetáculos como diretora, atriz e dramaturga. Carmen também é uma das responsáveis pelo ENTEPOLA – Encontro de Teatro Popular Latino Americano. Foi responsável pelo Primeiro ENTEPOLA, edição Brasil em 1996 com a participação de 280 artistas das Américas e outros continentes.

Ainda como diretora, participou do Projeto Mambembão nas edições de 1978 com a peça: *Mesa Grande* de Clécio Espezim. Em 1981 participou com a peça: *Terra de Terrara* de sua autoria e em 1982 iria participar com: *Engenho Engendrado*. Como o Grupo Galha Azul da cidade de Lages, também foi convidado com a peça: *E A Galha Falou*, e cada Estado só poderia enviar um espetáculo, optou-se pelo segundo e Carmen Fossari foi convidada para participar da Oficina de Direção Teatral. Estas oficinas aconteciam durante o Projeto Mambembão e os participantes eram aqueles diretores que se destacavam em sua terra natal.

A dramaturga foi agraciada duas vezes com prêmios nacionais de dramaturgia com os textos: *Terra de Terrara* e *Engenho Engendrado*. Os dois textos tratam do estudo lingüístico e cultural das comunidades Açorianas. As premiações aconteceram durante os FENATA:

Festival Nacional de Teatro Amador de Ponta Grossa – PR. Nas duas edições e premiações, os responsáveis pelas comissões foram respectivamente: Yan Michalski (1980) e Clóvis Garcia (1982).

Não podemos deixar de dizer que Carmen Fossari nas décadas de oitenta e noventa numa atitude magnânima, colaborou decisivamente através de oficinas de formação teatral para os atores e atrizes de regiões em que o fazer teatral encontrava-se ainda em uma fase embrionária; sendo que, em algumas regiões, o teatro não havia sequer chegado.

E afirmarmos com absoluta isonomia que foi através dessas oficinas, que se conseguiu criar alicerces e a consequência foi o fortalecimento da FECATA – Federação Catarinense de Teatro Amador, hoje denominada apenas FECATE - Federação Catarinense de Teatro e que congrega os amadores e profissionais do Estado de Santa Catarina. Este foi um dos temas de minha Dissertação de Mestrado<sup>377</sup> que encontra-se à disposição na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP - Universidade de São Paulo.

Outra atividade que só veio a engrandecer o teatro de Santa Catarina, foram os Ciclos de Leituras Dramáticas que aconteciam esparsamente desde o início dos anos oitenta. Para Carmem Fossari, a partir do ano de 2008, aconteceram dois ciclos anuais, sendo um em junho e outro em dezembro. Os ciclos serão realizados durante uma semana e um dramaturgo será convidado; sua obra dissecada através de leituras e discussões. E para iniciar os ciclos de leituras dramáticas já foram confirmados os dois primeiros dramaturgos: Márlio Silveira e Borges de Garuva, sendo um para o primeiro semestre e outro para o segundo semestre respectivamente. É bom salientar que os dramaturgos citados são objetos de estudo em nossa tese de doutorado.

Carmem Fossari ao falar de sua dramaturgia, diz que usualmente por ser diretora e produtora concomitantemente, os seus textos nascem de uma necessidade premente de responder as inquietações do que ela quer dizer como artista às pessoas, e considera isto um fator tão determinante, que:

Minha penúltima direção foi de um espetáculo sem texto teatral, a não ser a idéia subliminar, de que haveremos de sempre mantermos os SONHOS VIVOS. Explico: logo depois das eleições de Lula, e percebendo que as classes populares de alguma maneira não eram contempladas com os sonhos, com o processo político caótico, pensei “neste país não há mais o que dizermos”. A direita política absorveu o discurso da esquerda e a esquerda absorve a prática concreta da direita... naquele momento, criei o espetáculo ILHA DOS SONHOS, depois denominado SONHOS, com a técnica do TEATRO NEGRO DE PRAGA, que adaptei ao uso da MÁSCARA NEUTRA de Jacques Lecoq, criando da fusão

---

<sup>377</sup> *Quinze Anos de Organização do Teatro Catarinense (1974 – 1989)* pela ECA-USP, sob a orientação do Professor Doutor Clóvis Garcia em 2002.

destas linguagens uma outra linguagem e depositei não na palavra, mas na linguagem visual o texto ausente, mesmo tendo paixão por escrever.

Ela diz que esse processo poderá vir a ser um marco para suas criações, até porque, sente-se também impelida pelo mundo do audio visual, mesmo sendo uma linguagem paralela ao teatro. Mas comentará sua dramaturgia, assim:

Agora o que posso pontuar é que minha dramaturgia está usualmente focada nas questões do homem/mulher nas contradições do capitalismo. Interessa dizer que o ser humano deve ler sua realidade, descobrir que não precisa ser vítima de um sistema econômico ou político e sim ser sujeito de sua vida, assim penso que há como tema forte do que escrevo para teatro, o desejo de que possa ser LIBERTÁRIO, engajado socialmente.

Concentro dentro desta perspectiva ainda um foco em zoom na questão da MULHER na sociedade patriarcal, a voz emudecida que precisa falar.

Quanto às questões subjetivas e pertinentes ao SER, reservo aos meus poemas; motivo que hoje mantenho dois blogs de poesias. Tenho tentado unir na dramaturgia os versos, como em parte realizei em Engenho Engendrado.

Escrever é um processo contínuo, um aprendizado e um prazer, uma paixão.

A autora irá falar agora sobre o seu objetivo ao escrever o texto: *Terra de Terrara*, como algo não maquinado e assim nasceu abruptamente depois de ver um desenho de seu pai em que representava a figura de um homem do campo; daí nascia aquele que viria a ser talvez o texto mais premiado de Santa Catarina:

Terra de Terrara, eu não tive objetivo racionalizado, ao inconsciente. A questão agrária, me preocupava muito, recortava todas as notícias do Brasil sobre a guerra no campo, hoje também está a guerra nas favelas, assim como o narcotráfico, etc. Campo e cidade estão desequilibrados, neste país de maior concentração de renda do mundo... uma vergonha.

Um dia, sob os recortes de jornais, vejo um desenho realizado por meu pai Domingos Fossari. Esse desenho representava o homem do campo em Santa Catarina. O homem humilde de chapéu de palha, de olhar doce, era um desenho de um personagem

criado por ele e denominado ZÉ CATARINA; surgiu de imediato, imagens de títeres de um espantalho, de dois corvos sobrevoando as plantações.

Vi os agricultores saindo de suas terras... e nessas imagens, por ter a Ilha como mais que referencia geográfica, uma referencia de identidade, vi um fundo de mar... a metáfora da pérola... e em uma tarde, uma noite, nascia de parto prematuro TERRA DE TERRARA.

As argumentações dos conflitos começaram a se ilustrar através das metáforas do mar, da bruxa e também pela linguagem; sempre soube que ARTE É LINGUAGEM E NÃO DISCURSO. Primo igualmente pelo projeto ético e estético.

Naquele momento, me incomodava profundamente o dito teatro engajado, feito com elencos trajando calças jeans e camisetas, para serem iguais às pessoas que receberiam a obra... no caso, “os oprimidos”.

Ainda nessa perspectiva de estudar as personagens para o texto de *Terra de Terrara*, a autora escreveu em seu blog<sup>378</sup>, onde ela homenageia seu pai, Domingo Fossari e neste texto ela falou sobre a personagem Zé Catarina:

O artista criou entre outros personagens, este, aqui em bico de pena o Zé Catarina, inspirado e retratando os pequenos agricultores de Santa Catarina, sobreviventes através dos minifúndios familiares, e depois na absoluta miséria pela apropriação de terras a que foram submetidos.

Um dia inspirada neste desenho, escrevi uma peça de teatro Terra de Terrara, cujo personagem protagônico era exatamente este Zé Catarina, a quem mantive como personagem em boneco de vara com articulação de fala, braços e mãos. Como não poderia ser diferente o texto retratava esta sina de tantos Zés Catarinas mundo afora, Brasil adentro, agricultores sem terras.

A encenação que dirigi mesclou o clima da realidade com o da fantasia através de bonecos mesclados com atores de carne e osso na mesma cena, o mesmo palco. Preocupada em manter a linguagem da arte mesmo tratando do tema cujo foco é estarrecedor e nada lúdico.

Pois Zé Catarina emocionou e recebi meu primeiro prêmio nacional de Dramaturgia, em mãos do saudoso Yan Michalsky, crítico e professor de teatro, um dos idealizadores da

---

<sup>378</sup> [www.fossaripintor.blogspot.com](http://www.fossaripintor.blogspot.com)

CAL – Casa das Artes das Laranjeiras, no Rio de Janeiro e de Henriette Morinaeu, que emocionada entre olhos lacrimosos, beijou minhas mãos, minhas mãos, eu a quem seguramente a época como agora, me arrastaria ao chão como solo para que caminhasse aquela dama do Teatro Brasileiro, cujo amor ao teatro ainda a enternecia, mesmo em singelas obras de iniciantes.

Aliás, mantenho este exemplo até os dias de hoje, permitir-me emocionar, e olhar aos que chegam com amor. E o Zé Catarina, é infelizmente mais que um personagem do pintor Domingo Fossari, é figura multiplicada, sobrevivente ao grande latifúndio deste país de poucos com muito!

Hoje o texto em questão, é tema de tese de doutorado de Jairo Maciel, um diretor de teatro paulista, que atuou fortemente na organização cultural do movimento no estado catarinense, antes de suas aventuras novaiorquinas, na USP, sob a orientação do Professor e Doutor Clóvis Garcia, um monumento vivo do TEATRO BRASILEIRO, a quem dedico respeito e amor.

Zé Catarina, personagem que apenas o olhar humano do artista Fossari, criaria, numa sociedade onde os artistas plásticos na sua maioria almejavam apenas as belas paredes decorativas das pessoas com alto poder aquisitivo.

Ainda respondendo às perguntas sobre a sua obra, Carmen irá dizer que cada obra é única, portanto, acabam-se diferenciando umas das outras. Igualem-se na presença do autor com o seu pensar e estar, assim como um ser mutantis:

Considero-a na linha das peças: Vô Chapéu Azul na Cidade de Pedra Grande e El Niño Que Jugava Com el Sol, ou seja, a mistura entre títeres e pessoas, gosto muito destas passagens, são míticas, são metáforas de nosso SER, somos e não somos, somos títeres ou manipulamos o títere que nos habita. Gosto deste jogo, da linguagem que esta dicotomia proporciona. Que tem de marcante é que com TERRA DE TERRARA, senti que o que eu pensava e fazia tinha uma ressonância, de uma caminhada que começava a tracejar e naturalmente era totalmente podado ao meio local, que me consideravam ao mínimo por ter a ousadia de escrever e dirigir texto próprio.

Quando a dramaturga se refere ao “podado”, sabemos muito bem ao que ela está se referindo. Em se tratando dos artistas da terra; por muito tempo, eles

resistiram ao fazer teatral de Carmen Fossari. Ela diz que se sente desiludida em determinados momentos com o movimento artístico.

Algumas vezes, foi preterida em festivais e em outros movimentos artísticos locais e que talvez por isso, tenha preferido levar seu teatro para fora do Brasil, onde a respeitam e a valoram.

Sabemos que foi, e ainda continua, a ser vítima desta resistência por parte de determinados artistas, até porque a irreverência de Carmem é sem papas na língua, muitas vezes afloram certas verdades que muita gente não gostaria de ouvir. Mas acreditamos que aos poucos essa animosidade vai se desvanecendo, pois o que sobressai é o trabalho artístico e hoje ela ocupa, aliás, sempre ocupou, um espaço muito especial no teatro ilhéu. E quanta gente se sente incomodada por isto. Mas voltemos a conversar com a autora:

Numa cidade em que a arte era patrocinada pelos governantes que davam guarida ao regime militar, então, sob dois aspectos eu era a ovelha diferente do rebanho, porque a estética eliminava o padrão vigente de cópia do teatro realizado no Rio de Janeiro e em São Paulo, e porque o tema de forte caráter social, pelos slides de recortes de jornais que eram projetados ao fim da peça sobre um pano manchado, simulando o sangue que corre, corre... dos latifúndios do Brasil ainda medieval... embora industrializado.

Mas a reação adversa não foi apenas em Santa Catarina, a Revista Veja, publicou pelo seu articulista uma equivocada crítica, dizendo que o sul não sabia o que era mamulengo e fazia uma peça mostrando caipiras no palco, sem termos noção da alegria do mamulengo. Incomodou aquele teatro que fizemos. Eles ignoraram que o teatro de bonecos e mamulengos, são formas do TEATRO DE ANIMAÇÃO.

Em paralelo, Yan Michalski publicava na Revista Modulo de Arquitetura, um artigo em que indicava um texto e espetáculo dos mais significativos montados no Brasil. E, em vários jornais do Rio de Janeiro e São Paulo, o texto e a montagem eram positivamente recebidos

Anos depois a valorização da PESQUISA que resultava em dramaturgia obteve menção especial concedida pelo Professor e Crítico Teatral Clóvis Garcia da USP em Festival Nacional, o FENATA em Ponta Grossa no Estado do Paraná.



Registro que o aval de Yan Michalski e Clóvis Garcia foram determinantes para seguir escrevendo minha dramaturgia, não o fora, talvez a pressão circundante houvesse eclipsado minha obra.

Carmen Fossari, respondendo as críticas da Revista Veja, justifica-se, dizendo que seu texto não tinha como objetivo colocar em cena a luta armada ou mesmo as chacinas praticadas pelos latifundiários:

Com momentos oníricos como o fundo do mar, onde flutuavam peixes e ostra e logo a seguir, cenas tristes do campo e a não velada mensagem da luta armada como resposta a chacina praticada pelos latifundiários e isto sob imagens não violentas, era um choque, sei e sabia.

Ainda hoje reconheço que a luta há de prosseguir, mas não obstante, não acredito mais que a violência possa gerar bons frutos e liberdade; a violência poderá gerar frutos da não liberdade e do servilismo... haverá de se encontrar a forma de luta na educação e na organização. Penso eu e com formas distintas que não a violência.

E continuando a discussão sobre o seu texto em que prioriza a temática sobre a terra, dirá que se passaram muitos anos para que o palco e as televisões mostrassem sob a linguagem da arte, o modus vivendi dos trabalhadores rurais que vivem na miséria, e de não ter a dignidade de SER.

Quanto à opção pelo tema sobre os trabalhadores rurais, Carmem foi enfática ao afirmar:

Porque nasci segundo astrologia sob os signos da busca de justiça. Porque digo que o meu olhar ao humano e ao coletivo é tão visceral para existir como raça humana.

E respondendo aos seus questionamentos para a tua tese de doutorado, em que és orientado pelo querido Professor Doutor Clóvis Garcia, ao meio do carnaval, que eu igualmente amo e participo e tendo já escrito enredos, etc... porque amo e tenho tanta alegria do milagre da vida, que não posso ser egoísta e desejo que um dia todos pudessem viver sendo ALEGRES e FELIZES.

A dramaturga nos falará sobre a sua direção em *Terra de Terrara*, como desenvolveu sua encenação e a justificativa para a mesma. Ela relembra que o Grupo Galha Azul da cidade de Lages, que com muita garra trouxe à Santa Catarina o trabalho de teatro com bonecos, fazendo emergir sementes de uma atividade tão fecunda no nordeste brasileiro, capaz de recriar a linguagem:

Muito particularmente a imagem distante de um espantalho e corvos unidos, daí uma contradição: Os espantalhos que são usados em plantações para afugentar os corvos insistiam em minha memória em estarem unidos. Sim unidos porque seus problemas não eram mais o produto da terra e sim a própria terra.

Estabelecido o conflito no texto: TERRA DE TERRARA (e disputa pela propriedade) precisava de um personagem que tipitizasse para possibilitar a extrapolação de sua própria determinação cultural. E o personagem surgiu de uma caricatura feita por domingos Fossari em 1958: Zé Catarina. Como extrapolar Zé Catarina? Zé Catarina será um boneco!

A linguagem depurada do canto apologético era determinação! daí o texto ser sumário, ingênuo, soma de pequenas situações correlatas no grande conflito da TERRA. Este grande conflito contudo é o cotidiano de quantos?

O texto e encenação negaram-se dramatizar o que por si só já é dramático. Havia apenas um espaço para a poesia de Cirineu M. Cardoso<sup>379</sup>.

Trabalhos, ensaios da oficina ao palco, do palco para a rua não calçada, e a expectativa de estrear o trabalho. O trabalho findo, saímos por estes chãos sempre d'antes palmilhados a encenar TERRA DE TERRARA.

Depois de ouvirmos a dramaturga e diretora de *Terra de Terrara*, sobre seu processo de encenação; ouviremos agora os integrantes do grupo e o processo colaborativo:

Havia a minha disposição frutas e verduras usadas na peça de Clécio Espezim "Circo Arena" encenado pelo grupo. O espírito da luta travada pela terra foi penetrado em cada uma delas, unindo-as fazendo surgir o BONECO JOTÃO. Vindo da terra do

---

<sup>379</sup> Cirineu M. Cardoso, poeta e autor da poesia que Carmem pede licença para utilizar no texto *Terra de Terrara*.

PROCURA PROCURANDO TUDO, nasce Jotão um ser/boneco, ser construído a partir dos frutos da própria terra. ( Ruth Tavares que confeccionou o jotão)

TERRA DE TERRARA é um grito de alerta que devemos escutar atenciosamente... Cada dia que passa vemos mais e mais APRONTADORES transformando o país num grande latifúndio. Cada vez mais nossas cidades se enchem de Manés, Marias e Joãos – expulsos de suas terras, marginalizados nas favelas. (Vilton Cordeiro - ator)

Jotão: é um pedaço da natureza que figura nas cores das plantações. Ele está sendo ameaçado por jatos de pós químicos, porém toda sua beleza e otimismo formam um todo de simplicidade nas mãos de quem o quer bem (agricultores). Na peça ele representa a extensão do mundo vegetal e sua personalidade corporifica-se por correntes de sensibilidade.

Este Jotão é minha primeira experiência com fantoches. Eu e Jotão fomos trocando nossos conhecimentos. Trabalhar com fantoches é o ator construir dois personagens, interpretando os dois ao mesmo tempo e formando um só corpo capaz de transmitir todas as vibrações das situações nas quais situamos nesta peça. (Thalis Telemberg - ator)

Mané é um personagem cansado, ofendido e magoado a carregar pelos campos sua pequena bagagem de esperança. É o homem a procura da terra, AQUELA QUE NÃO LHE SERÁ TIRADA, sua enxada e suas mãos são o único tesouro que tem no mundo, sua alegria e sua dor única e inarredável arma. (Paulo Dias - ator).

O importante é possuir: Terras e mais Terras. O personagem APRONTADOR é o principal ator, sim ATOR de Terra de Terrara, porque é a razão ou melhor é quem estabelece o conflito. Se não existisse o SENHOR latifundiário, o rumo da peça seria outro. (Dulce Fossari - atriz)

João é o personagem que não está contente com situação, torna-se agressivo porém não pode explicar nem mesmo o que o atinge. Entre personagens despejados de sua terra, buscando um lugar para ficar surge a cena da ostra em seu HABITAT: igualmente cobiçado e instável.

A cena a princípio APARTE da peça, serve para retomar o conflito através de uma perspectiva: Ela não se deixará sob forma alguma tirarem sua pérola que leva milhões e milhões de marés para ficar emperolada. Ostra: “Neste mar azul, repleto, eu vivo, aqui é o meu habitat.”

Quando mergulho nas profundezas, vou ao oceano, vejo cardumes e cardumes, vejo um polvo bravio cheio de braços a abraçar tudo.

Muitas vezes vi peixes serem iscados e se transformarem em alimentos e aí eu penso na minha pérola... os homens querem pérolas para TER, POSSUIR... (Ivânia Maria Fossari - atriz).

Constatamos que a trajetória bem sucedida de *Terra de Terrara* dista lá do início da década de oitenta quando de sua estréia e naquele primeiro ano da década, a peça recebeu vários prêmios. O prêmio Valdir Dutra de melhor espetáculo, atriz, sonoplastia, figurinos e direção. Este prêmio era destinado somente aos grupos de teatro da capital e foi idealizado por Valdir Dutra; daí o prêmio se denominar: Troféu Valdir Dutra. O evento ocorria sempre no início do mês de dezembro.

Outras importantes premiações concedidas ao texto e a peça de Carmen Fossari, aconteceram durante o FENATA – Festival Nacional de Teatro Amador em Ponta Grossa – PR, ainda em 1980, sendo agraciada como: melhor autor nacional; melhor música, sonoplastia e trilha sonora.

O jornal *Gazeta do Povo*<sup>380</sup>, de Curitiba, em 09 de novembro de 1980, deu uma matéria sobre o FENATA daquele ano:

Ponta Grossa foi o ponto de encontro entre 18 e 26 de outubro de atores, autores, diretores, técnicos e técnicos quando da realização do 8º Festival Nacional de Teatro Amador. Uma promoção que recebeu aplausos, distribuiu diversos prêmios aos seus melhores participantes, mas, que serviu sobretudo, como um importante elo entre os vários grupos teatrais em atividades pelo Brasil. A iniciativa foi da Universidade Estadual de Ponta Grossa que dedicou o Festival à memória de Paschoal Carlos Magno.

Nomes expressivos do teatro brasileiro estiveram presentes ao encontro e entre estes destacou-se a atriz Henriette Morineau que integrou o júri ao lado de Cléa Simões e Pernambuco de Oliveira, do Rio de Janeiro e dos jornalistas paranaenses Marilu Silveira, Eddy Franciosi e Telmo Faria, que foi também o organizador da promoção.

Os prêmios de melhor espetáculo e melhor atriz foram dados ao Grupo Experiência, de Belém do Pará com “Mãe D’água”, de Raimundo Alberto. Carmen Fossari com sua peça “Terra de Terrara”, foi escolhida como a “melhor autora”.

---

<sup>380</sup> *Gazeta do Povo* da cidade de Curitiba, datado de 09 de novembro de 1980.

Na abertura do Mambembão de 1981 na cidade do Rio de Janeiro, Yan Michalski em sua coluna de teatro no *Jornal do Brasil*<sup>381</sup> do dia 6 de fevereiro, falou sobre *Terra de Terrara*:

Também Terra de Terrara teve uma destacada participação no FENATA de Ponta Grossa, onde ganhou os prêmios de melhor texto e melhor música, atribuídos respectivamente a Carmen Lúcia Fossari, também responsável pela encenação, e ao compositor Orlando Mello. A peça aborda problemas de conflitos pela posse da terra em subúrbios e arredores pobres de Florianópolis. Segundo o ator Wilton Cordeiro, “Terra de Terrara é um grito de alegria que devemos escutar atentamente. Cada dia que passa, vemos mais e mais apertados transformando o país num grande latifúndio. Cada vez mais nossas cidades se enchem de Manés, Marias e Joãos expulsos de suas terras e marginalizados nas favelas”.

O espetáculo mistura com extrema originalidade e fantasia bonecos de inspiração popular e atores. Em carne e osso. O Grupo Pesquisa Teatro Novo, que existe desde 1975 e está ligado à Universidade Federal de Santa Catarina, afirma que o objetivo do seu trabalho consiste em “contribuir com aquilo que é de responsabilidade do artista: levantar o problema e demonstrar às populações marginalizadas que existem outros grupos que compreendem seus problemas e os apóiam nessa luta”.

Durante a edição do Mambembão de 1981 na cidade de São Paulo, o articulista Paulo Lara da *Folha da Tarde*<sup>382</sup>, do dia 19 de fevereiro dará manchete em sua coluna com os seguintes dizeres: Homem, Terra e Música no Projeto Mambembão e em seu texto discorre sobre esse assunto:

O Projeto Mambembão, do Serviço nacional de Teatro, continua com mais dois espetáculos: “Terra de Terrara”, pelo Grupo Pesquisa Teatro Novo, de Florianópolis, e a “Orquestra Afro-Brasileira”, pelo Complexo Escolar Severino Vieira, de Salvador.

O grupo catarinense, ligado à Universidade Federal, através do Núcleo de Atividades Artísticas e Culturais, traz um texto escrito e dirigido por Carmen Fossari, que

---

<sup>381</sup> *Jornal do Brasil*, periódico do Rio de Janeiro, datado de 06 de fevereiro de 1981.

<sup>382</sup> *Folha da Tarde*, periódico da cidade de São Paulo, datado de 19 fevereiro de 1981.

mostra o conflito do homem com a terra, questionando sua posse e problemas relativos, num espetáculo que usa atores e bonecos.

“Estabelecido o conflito na texto – explica a autora e diretora – necessitava-se de um personagem que tipificasse a disputa pela propriedade, como extrapolação de uma determinação cultural. E esse personagem surgiu de uma caricatura feita por Domingos Fossari em 1958: o Zé Catarina”.

O espetáculo brasileiro, particularmente o teatro amador, está cheio de alertas, que infelizmente não vão além disso. A retórica que expulsou Catilina dos limites da cidade de Atenas (sic) através de quatro discursos feitos por Cícero, nos dias de hoje, teriam pouco ou nenhum resultado. E que “o lado de lá” também se especializou em retórica, depurada ainda pela dialética. Mesmo assim, “Terra de Terrara” está aí para quem quiser ver. No Teatro Eugênio Kusnet (Teodoro Baima, 94), até domingo. Ingresso: 100 cruzeiros. Hoje, à meia-noite, sessão especial para a classe, com ingresso a 50 cruzeiros”.

Yan Michalski, em seu ensaio sobre o teatro brasileiro<sup>383</sup>, sobre os anos de 1979, 1980 e 1981 e a sua resistência e peripécia junto ao regime ditatorial; depois de um lúcido arrazoado sobre os 120 espetáculos em cartaz somente no eixo Rio-São Paulo, o estudioso falaria também do que se fazia além dessas duas capitais:

Mas nas minhas viagens pelo Brasil afora tive a oportunidade de ver pelo menos 3 espetáculos emocionantes e lúcidos, que nada ficaram a dever ao que de bom se faz nos 2 grandes centros urbanos: Cantochão Para Uma Esperança Demorada, de B. de Paiva, pelo Teatro Universitário de Fortaleza, um apaixonado e inventivo hino à unidade latino-americana; Trampo e Gandaia, de Roberto Gil Camargo, pelo Grupo Artes de Sorocaba, divertido depoimento crítico sobre o cotidiano da Juventude operária e pequeno-burguesa do interior paulista; e Terra de Terrara, de Carmen Fossari, pelo Grupo Pesquisa Teatro Novo de Florianópolis, obra épica cheia de indignação sobre os conflitos de terra em Santa Catarina.

---

<sup>383</sup> *A Dificil Reaprendizagem de Liberdade*. Yan Michalski. Módulo: Revista de Arte e Cultura e Agricultura. Rio de Janeiro, 1981.

No encarte do projeto Mambembão de 1981 o mesmo irá historiar a vida do Grupo Pesquisa Teatro Novo, os seus primeiros espetáculos, a sua primeira participação no Mambembão de 1977 com o espetáculo Mesa Grande de Clécio Espezim e direção de Camem Fossari e ao tratar de *Terra de Terrara* o mesmo encarte diz:

Em 1980, o Grupo Pesquisa montou Terra de Terrara, apresentando inclusive ao ar livre – em vários bairros de Florianópolis e em Chapecó, Lages, Laguna, Tubarão, Joinville, Jaraguá do Sul, Ponta Grossa e participante do IV Circuito Universitário de Santa Catarina e do VIII FENATA, em Ponta grossa, Paraná, onde proporcionou os prêmios de Melhor Música a Orlando Mello e Melhor Autor Nacional a Carmen Fossari.

Para finalizar a historiografia sobre a dramaturgia *Terra de Terrara* de autoria de Carmen Fossari, passaremos a palavra para que a letrista nos fale e justifique o porquê dessa sua obra:

Terra de Terrara é um texto para ser montado com a técnica mista ator/fantoches, bonecos de vara e máscaras.

Este texto é o primeiro que realizo e acredito que a sua validade consiste não enquanto dramaturgia, mas sim, como projeto cênico.

Do poeta e amigo Cirineu Cardoso, tomei emprestado o nome TERRARA (poesia TERRARA), espero que não te zangues companheiro... sei que esta luta é nossa !

No processo de direção, acrescentei a poesia Terrara ao final, com slides simultâneos de recortes de jornais de toda a luta pela reforma agrária no Brasil.

Depois de viajarmos no tempo e por tão longínquas histórias, percebemos, que ele, esse tempo, nunca esteve distante, e sim, muito próximo de nós. O que nos distanciava na realidade, era a falta de conhecimento de fatos que, de um passado não tão distante, reclamava seu direito de falar e ser ouvido, e não ficar no labirinto da escuridão.

Acreditamos que com esta Tese de Doutorado, possamos contribuir, talvez pouco – mas iniciando um movimento para que se restabeleça e se dê nomes à

aqueles que de fato contribuíram; podemos dizer, quase que pedagogicamente com o fazer teatral no Estado de Santa Catarina.

É claro que não podemos ampliar nossa pesquisa e colocarmos nela todos aqueles que de fato e de direito mereceriam ser estudados; porém, em se tratando de historiografia, acredito que a grande maioria desses, que considero como os pedagogos do teatro catarinense, foram todos contemplados na minha dissertação de mestrado onde eu falei sobre os *Quinze Anos de Organização do Teatro Catarina*.

Diante dessas justificativas ou desabafo quem sabe, oxalá alguém tente me decifrar, se é que é possível; assim sendo, gostaria de encaminhar-me para a análise do texto *Terra de Terrara* de autoria da dramaturga, Carmen Fossari e que Dioniso nos acompanhe para que não fraquejemos diante de tão árdua jornada.

Para iniciarmos este estudo, iremos falar sobre a técnica milenar do teatro de bonecos que são utilizados em alguns espetáculos, onde alguns artistas utilizam o ator/boneco e outros simplesmente trazem à cena, apenas o boneco. Iremos falar dessa técnica porque a mesma se faz presente na dramaturgia de Carmen Fossari que aqui é objeto de nossa pesquisa para a Tese de Doutorado sobre *A Novadora Dramaturgia Barriga Verde*.

E iniciando nossos estudos iremos até a *Enciclopédia Britânica*<sup>384</sup> e lá nos deparamos com o estudioso Michael Meschke, especialista em teatro de bonecos e ele nos explica que não é nenhum problema, nenhum crime a mesclagem entre atores vivos e bonecos em um espetáculo teatral:

Não é crime misturar bonecos com atores vivos, usar bonecos muito grandes ou muito pequenos, misturar bonecos com máscaras, com dança, ópera, drama, cinema, music-hall, música pop etc, etc...

Usar bonecos em duas dimensões, ou ambas juntas, misturar técnicas titeriteiras variadas numa produção, reduzir bonecos e atores de tamanho menor para efeito de perspectiva, gostar de Punch & Judy, de Kasper, de Guignol ou qualquer nome, tem que mostrar ou não mostrar o manipulador e sua técnica durante o espetáculo, trabalhar meses para tingir a perfeição estética de um boneco ou usar um fósforo como boneco.

---

<sup>384</sup> Michael Meschke. *Enciclopédia Britânica*, online.



Não é crime acreditar que você, o artista, é capaz de descobrir e de apresentar algo inteiramente novo e diferente... Qualquer coisa que você faça, o importante é porque você o faz e o que quer dizer!

Quando se trata de estudos sobre a história do boneco no teatro, não podemos deixar de falar de Hermilo Borba Filho<sup>385</sup> e a sua grande contribuição ao teatro brasileiro e a popularidade dessa linguagem teatral, principalmente na região norte-nordeste do Brasil.

Em seu estudo Hermilo Borba Filho vai falar já na introdução de seu livro sobre o boneco que é visto num espetáculo, transforma-se de um ser passivo, dependente, obediente às nossas mãos, numa criatura de vida própria e atuante e isso dá-se devido a nossa condição de espectador, como nos colocamos em face do inesperado. E conclui dizendo que toda arte é uma arte da surpresa.

Hermilo irá até Jacques Chesnais que em seu livro fala sobre a história geral dos marionetes e Borba Filho através dessa bibliografia trouxe-nos as seguintes colocações:

A marionete é velha como o mundo. Renasce de suas próprias cinzas. É então um ser novo que é preciso aprender a conhecer para amá-lo, amando-o para aceitar e perdoar seus defeitos (ou o que pode parecer defeito ao profano). Ela é uma filha natural da poesia. Todas as fadas do mundo compareceram ao seu nascimento, levando-lhe dons e honrarias. É imortal, embora habitando na terra e tendo sido criada para fazer os homens esquecerem suas preocupações. Diverte as crianças, encanta as pessoas grandes, toca o simples, oferece um prazer delicado ao enfasiado e ao ético. É um jogo dos deuses, posto por eles na terra para nos lembrar a realidade do seu duro ofício e da sua modéstia<sup>386</sup> 1.

E quando tratamos de discutir o teatro de bonecos no Brasil, podemos dizer que é impossível determinar com precisão o seu aparecimento. Para o estudioso Borba Filho, os documentos que temos sobre os primórdios dessa linguagem enquanto teatro é quase impossível:

---

<sup>385</sup> Fisionomia e Espírito do Mamulengo. Hermilo Borba Filho. Coleção Ensaios – INACEN. 2ª edição, 1987.

<sup>386</sup> Idem. Página 09.

Se já é impossível recuar no tempo para localizar os bonecos, mais impossível ainda torna-se a tentativa de procurar saber por que meio esses misteriosos seres chegaram ao nosso país, tudo caindo no terreno das suposições, embora lógicas. É certo que vieram com os primeiros exploradores, pois na época do descobrimento as marionetes invadiam toda a Europa, não sendo demais, supor-se que entre os milhares de pessoas que para aqui vieram algumas não tivessem o gosto dos títeres<sup>387</sup>.

Ainda em seu estudo Hermilo Borba Filho nos mostra os mais diferentes nomes de marionetes que podem ser de madeira, papelão, pano, isopor, etc. Eis aqui alguns tipos de bonecos que são utilizados no teatro, achamos importante citá-los:

- Luva - É um boneco de cabeça de madeira, de massa ou de papelão, montado num camisolão de pano. Seu movimento é produzido pela mão: o dedo indicador introduz-se na cabeça e os dedos polegar e médio nos braços;
- Vareta - Boneco de madeira ou de outro material qualquer, articulado e movimentado por varetas;
- Teclado - Manejada por uma haste que lhe segura a cabeça, movimento se processa por meio de teclas que orientam cordéis ligados aos braços e às pernas;
- Dobrada - Montada sobre uma tábua, podendo dobrar-se em diferentes sentidos e reencontrando sua posição primitiva por meio de elásticos ou molas;
- Haste - Suspensa numa haste de metal que parte da cabeça da marionete para ir até a mão do manipulador. Pode ter fios para os braços e pernas;
- Fio - Os fios são ligados a uma pequena construção de madeira – o controle – que permite ao manipulador movimentar o personagem.

E se tratando de historiar o teatro de boneco e a sua atuação como gênero teatral; não podemos deixar de falar da estudiosa Ana Maria Amaral<sup>388</sup> que em

---

<sup>387</sup> Ibidem. Página 55.

<sup>388</sup> *Teatro de Animação*. Ana Maria Amaral. Ateliê Editorial, FAPESP, Sec. de Estado da Cultura, 1997.

seu estudo começa nos dizendo que esse tipo de atuação pode ser chamada de teatro de animação e que animação pode ser:

Inanimado é tudo aquilo que convive com o homem, mas é destituído de volição e movimento racional. Ao receber energia do ator, através de movimentos, cria-se na matéria à ilusão de vida, e, aparentemente, passa-se a ter a impressão de ter ela adquirido vontade própria, raciocínio.

Todo ser vivo tem um centro pensante e um centro de equilíbrio . A qualquer objeto pode-se transferir vida, desde que num ponto qualquer de sua estrutura material, se localize um seu suposto centro pensante. O objeto assim simula pensar, sentir, querer, deduzir.<sup>389</sup>

A autora do *Teatro de Animação* fala que uma boa manipulação neutraliza a presença do ator-manipulador:

No Teatro de Animação a imagem do personagem é sempre diferente da imagem do ator-manipulador. Todo objeto animado, quando bem manipulado, neutraliza a presença do ator.<sup>390</sup>

E continuando seu estudo ela fala das peculiaridades que estão intrínsecas na materialidade desses objetos que em contato com a realidade passam a fazer parte da mesma:

Teatro é esse encontro entre realidade e irreabilidade. Irrealidade se intui. Realidade é o que se vê em cena, é tudo que ali está, e o que se vê está em cena são elementos materiais. A matéria em si, em toda a sua realidade, ao mesmo tempo que toca o nosso consciente racional, provoca apelos ao nosso inconsciente e desperta em nós outros níveis, anímicos. Em cena é magia. Animar o inanimado é transpor um limiar.<sup>391</sup>

Logo na primeira cena do texto *Terra de Terrara*<sup>392</sup>, a personagem Comprido, que é um boneco de vara, surge diante de nós cantando a antológica

---

<sup>389</sup> Idem. Página 21.

<sup>390</sup> Ibidem. Página 22.

<sup>391</sup> Ibidem. Página 24.

<sup>392</sup> *Terra de Terrara*. Carmem Fossari.

música *Adeus Mariana* de Pedro Raimundo, músico e cantor da cidade de Imaruí – SC., conhecido em todo o Brasil e fez muito sucesso nas décadas de 50 e 60.

Ana Maria Amaral nos fala da realidade e da irrealidade na cena e nos coloca em estado anímico de forma mágica, quando vemos um boneco de vara cantando, saímos dessa irrealidade e entramos num plano do real, porque o boneco deixa de ser boneco e se transforma num ser animado.

Depois da cantoria, Comprido se encontra com Zé Catarina, outro boneco de vara e no diálogo entre os dois a autora leva o público a uma expectativa, pois os textos das personagens criam um clima de suspense e mais uma vez, estamos no mundo do real. A autora não deixa nenhuma fuga para que se possa fugir da realidade.

E no diálogo entre as duas personagens de vara, começamos a perceber que alguma coisa de ruim está por acontecer; mas as personagens não nos dão nenhum indicativo. Logo entra Jotão, outra personagem que chega cantando e diz-se surpreso com aquela chamada repentina naquele local do Procura Procurando.

A cena é interrompida abruptamente e deixa o espectador sem uma solução, o que faz com que ele se interesse mais pela seqüência da narrativa. Somente bem depois é que iremos entender o significado dessa reunião<sup>393</sup>.

Deixamos esta cena para depois e retornamos aos outros estudos de Ana Maria Amaral<sup>394</sup>, ela discute a terminologia e natureza do teatro de bonecos e vai dizer que o termo boneco é usado para designar um objeto que representa a figura humana, ou animal e é dramaticamente animado diante do público:

Nos últimos anos, convencionou-se usar a palavra boneco como um termo genérico que abrangesse suas várias técnicas. Assim, marionete é o boneco movido a fios; fantoche, ou boneco de luva, é o boneco que o bonequeiro calça ou veste; boneco de sombra refere-se a uma figura de forma chapada, articulável ou não, visível com projeção de luz; boneco de vara é um boneco cujos movimentos são controlados por vara ou varetas; marionete é também um boneco de luva que o bonequeiro veste e com sua mão articula a boca do

---

<sup>393</sup> Idem. Página 02.

<sup>394</sup> *Teatro de Formas Animadas*. Ana Maria Amaral. Editora Edusp, 1996.

boneco. O ator vestido com o personagem-boneco pode ser um boneco-máscara ou uma máscara-corporal.

A manipulação de um boneco é sempre ao vivo, ou seja, é feita no ato da apresentação, esteja o ator visível ao não.<sup>395</sup>

Ainda em seus estudos, Ana Maria Amaral, historiou a origem do teatro ao dizer que o mesmo está ligado aos rituais, como todos nós já sabemos, e que à máscara e o teatro de bonecos do Oriente estão ligados ao divino, expresso, quase sempre, através do misticismo, do inconsciente ou ainda apresenta-se ligado ao transe e que no Ocidente, o teatro de bonecos:

Se caracteriza por apresentar o homem em sua realidade terrena, nas suas relações, suas situações sociais; ou nos aspectos poéticos dessa mesma realidade. É de certa forma, ainda uma relação com o divino mas este apresentado pelo imperscrutável, pelo não-usual, pela fantasia, pelo grotesco, ou, às vezes, até pelo monstruoso, enfim, pelo não-racional.

Sua evolução é paralela à evolução da máscara. Só que no teatro de bonecos, principalmente no teatro de bonecos popular, se acrescentou o diálogo, o conflito. Sua história está ligada aos atores cômicos do teatro popular grego e romano<sup>396</sup>.

A autora também falou que o teatro de bonecos popular geralmente é quase sempre um teatro de bonecos de luvas ou fantoches. Os fantoches para Ana Maria Amaral, são versáteis e espontâneos. Sua manipulação é feita com a mão do ator e traz facilmente emoções à tona.

Ana também nos diz que os textos são em geral, curtos, são esquetes, mas às vezes também se prolongam numa estrutura de peça mais dramática.

Sua característica é o comentário social e as paixões rudes:

No teatro de bonecos popular o tema é o cotidiano do homem, suas lutas em seu meio social, suas ilusões e decepções pessoais. Mas, mesmo tratando do cotidiano, ele se coloca no irreal. Não pretende fazer a cópia da realidade. Os personagens são, em geral,

---

<sup>395</sup> Idem. Página 71/72.

<sup>396</sup> Ibidem. Página 101

rudemente talhados e confeccionados; seus traços são de um abstrato primitivo, sem a preocupação do detalhe. As situações dramáticas dos protagonistas são cômicas ou até absurdas.<sup>397</sup>

Ora, vejamos como Carmen Fossari utilizou desse processo na construção da personagem Bruxa Dorvalina. Ela diz que a personagem será interpretada por uma atriz e irá utilizar-se de uma máscara e será maltrapilha. Com essa imagem ela causará aversão aos demais personagens.

Carmen escreve nas rubricas do texto<sup>398</sup> que Dorvalina surge com máscara de bruxa e se esconde no meio de trouxas e cata gravetos e quando vê alguém, fala: Eu não gosto de alho! E não me chamem de bruxa. Entram Catarina e Zé Comprido, ao verem Dorvalina se assustam e se escondem logo ela percebe a presença deles. Ela vai dizer para os dois não terem medo e que já está sabendo da reunião para qual foram convocados. Logo sai de cena, eles ficam sozinhos. Mais uma vez não ficamos sabendo o motivo do encontro.

Após a saída da bruxa, os dois também saem. As cenas vão se cruzando para que hajam amarras somente no seu desfecho. Nesta cena que acabamos de descrever, podemos perceber que Carmen vai do teatro de máscaras até as outras formas animadas de teatro.

Mais adiante em seus estudos, Ana Maria Amaral vai discutir o teatro de bonecos erudito e, nesse estudo, diz que essa forma de teatro desenvolveu-se na base do teatro de ator e sua característica é a cópia do ator. E que esse mesmo teatro estará calcado em dois aspectos fundamentais: o aspecto de caricatura social e o aspecto do poético e maravilhoso.

Para Ana Maria Amaral, em se tratando de caricatura social esta forma de teatro utiliza-se da sátira e visa transformar o social:

Através da exacerbação dos defeitos do homem, provocando com isso o riso, torna manifestas certas forças anárquicas que intentam revolucionar a sociedade e revirar a

---

<sup>397</sup> Ibidem. Página 165/166.

<sup>398</sup> *Terra de Terrara*. Página 04.

mente do homem comum. Coloca propositadamente valores ao inverso: o empregado contra o patrão ou o patrão ridicularizado<sup>399</sup>.

Em uma das cenas da peça os corvos que aparecem voando e carregando um envelope no bico quando se encontram com o Jotão e Comprido; irão descobrir o conteúdo que está dentro do envelope. Comprido ao ler a mensagem que está no bico do Corvo, descobrirá que fôra demitido. Jotão ao ler a mesma mensagem descobrirá que também fôra demitido. Logo surge outro Corvo e também traz um envelope no bico e Jotão precipitadamente como da outra vez, pega o envelope e descobre que os demais companheiros também foram demitidos.<sup>400</sup>

A partir desse momento, ficamos sabendo que o motivo da reunião é para que todos se organizem e lutem contra o patrão opressor que os demitiu. E assim, começa uma discussão social dos sem terras.

Inicia-se a luta entre o patrão e o empregado, que iremos ver mais tarde. Continuamos com os nossos paralelos. Voltamos à Ana Maria Amaral em que ela trata do “poético e do maravilhoso”, a autora nos diz que a sátira também faz parte, mas penetra no mundo do irreal e defronta-se com verdades mais profundas do homem:

Provoca a liberação do poético e busca a transformação do universo (não apenas da sociedade), através de sua desintegração material pois, modificando-se a realidade, é que se chega ao fantástico.

No “poético maravilhoso” pode surgir também às vezes o irreal e o grotesco (...) e que nesta categoria, estão os contos de fadas, os contos tradicionais, os temas mitológicos e os contos fantásticos. Os seus personagens não são homens comuns, são seres estranhos, fadas, gnomos, gigantes, etc<sup>401</sup>.

Segundo Ana Maria Amaral, o poético maravilhoso nos leva a acreditar em seres, como: fadas, gnomos, bruxas, etc. Podemos dizer que *Terra de Terrara*

---

<sup>399</sup> *Teatro de Formas Animadas*. Página 167.

<sup>400</sup> *Terra de Terrara*. Página 04.

<sup>401</sup> *Teatro de Formas Animadas*. Pagina 167.

está impregnada dessa dramaturgia que podemos chamar de fantástica. É o caso da Bruxa Dorvalina quando sozinha canta: Quando é lua cheia, tem bruxa solta, quando alguém manda a gente sair da terra, que a gente sempre morou, e a gente diz, que este alguém logrou, os outros ainda, nos chamam de bruxa.

É claro que aqui a dramaturga não trata apenas do fantástico e sim em discutir os problemas sociais como o conflito dos sem terra que será o mote desta obra. Outro estudo de Ana Maria Amaral, será na obra teatral de Tadeusz Kantor, que foi buscar na máscara e nos objetos, soluções para designar esta outra linguagem nas artes cênicas. Ana Amaral fala que o teatro de Kantor é um conjunto de texto, ator, objeto e espectador, e todos igualmente importantes:

Para ele um espetáculo é uma obra de alquimia onde todos os elementos, nobres ou pobres, participam da destilação para que o processo se realize, e isso desde o seu início.

Seu teatro passou por várias fases. A fase do teatro independente; a fase do teatro informal, ligado à pintura;; a fase do teatro zero, onde a ênfase era o objeto; fase do teatro do mote; e, finalmente, a fase do teatro do espiritual.<sup>402</sup>

Quando se fala de Tadeusz Kantor, não podemos deixar de citar o importante estudo que Hans-Thies Lehmann<sup>403</sup>, faz sobre a utilização da máscara nos espetáculos de Kantor:

As cenas de Kantor manifestam a recusa da representação dramática dos demais processos “ dramáticos” que seu teatro tem por objeto – a tortura, a prisão, a guerra e a morte – em favor de uma poesia de imagens do palco. (...) Com Kantor, em contrapartida, os atores humanos entram em um espaço de atuação das coisas. Desaparece a hierarquia que constitui uma necessidade vital para o drama, no qual tudo gira em torno de uma ação humana e as coisas existem apenas como acessórios, como o “necessários”. É possível falar de uma temática específica da coisa, na qual os elementos da ação, uma vez que estejam à mão, são dramatizados. (...) São célebres os bonecos quase em tamanho real

---

<sup>402</sup> Idem. Página 201.

<sup>403</sup> *Teatro Pós-Dramático*. Hans-Thies Lehmann. Editora Cosac & Naify, 2007.



que os atores carregam. Para Kantor, os bonecos são algo como essência primordial e esquecida do ser humano, seu Eu-lembrança que ele continua a levar consigo.<sup>404</sup>.

E dando continuidade os seus estudos sobre o boneco no teatro e todas as suas definições como já vimos acima, Ana Maria Amaral, se enveredou por outras paragens e nos trás *O Ator e os Seus Duplos*.<sup>405</sup>

Inicialmente ela discorre sobre a importância da máscara não apenas como um instrumento de disfarce, as mesmas podem ser utilizadas como também peças de obras de artes e ela compara a história da máscara com a dos bonecos e depois aprofunda-se na questão do ator e seus duplos:

A história dos bonecos é similar à das máscaras – de sua utilização religiosa a seu uso como signo plástico inanimado em cena –, podendo ser, nas mãos de um ator, a aparente e completa substituição de um personagem. Ator e boneco passam a constituir então a simbiose, uma unidade, enquanto compartilham a tarefa cênica que lhes cabe.<sup>406</sup>

Quanto ao significado: “Ator e Seus Duplos”, Ana Maria Amaral, diz que os duplos e os simulacros estão em toda parte; tanto em nossa vida prática, assim como na ciência, na arte, no lazer. Na realidade são estátuas e estatuetas, figuras de cera ou de presépio, bonecos e manequins, os autômatos de ontem e os robôs de hoje; pinturas, fotografias, projeções e transparências; nossa imagem em vídeo, no cinema e na televisão. Todo esse material de suporte, iremos encontrar na obra de Carmen Fossari transformados em linguagem teatral.

Em se tratando da linguagem teatral, Ana Maria Amaral nos diz que “os duplos” sempre existiram:

No teatro, os duplos sempre existiram através as máscaras, do teatro de sombras e do teatro de bonecos. As máscaras, por sua fixidez, amplificam, generalizam, tomam-nos por inteiro. As sombras mostram-nos a realidade sob um aspecto sutil, transportam-nos a

---

<sup>404</sup> Idem. Páginas 120/121.

<sup>405</sup> *O Ator e Seus Duplos*. Ana Maria Amaral: Editora Edusp, 2002.

<sup>406</sup> Idem. Página 12.

outros níveis. Os bonecos são os corpos sem almas que, no teatro, repentinamente adquirem vida e/ou nos perturbam ou nos fazem rir.<sup>407</sup>

Podemos dizer então que tanto no teatro como na vida real o ator ou o indivíduo possuem sempre os seus duplos; até porque quando subimos ao palco, construímos uma máscara para a personagem no nosso dia-a-dia, dependendo do estado social em que nos encontramos, construímos máscaras próprias para determinadas ocasiões.

Ana, fala que a máscara é o que transforma, simula, oculta e revela, já os bonecos, imagens e marionetes representam o homem, a máscara é sua metamorfose. Vejamos como ela nos define:

O rosto humano está sujeito a instabilidades emocionais, reflete o interior da alma e facilmente se deixa trair. Já a máscara é como um rosto sem interior. Ao vesti-la, o ator assume sua parte racional e sensitiva, assim como constrói o seu corpo<sup>408</sup>.

Na obra de Carmen Fossari pode-se dizer que há uma profusão de estilos que intermeiam toda a narrativa dramática de *Terra de Terrara*. Vimos que a autora utiliza-se da linguagem do teatro de bonecos e para atores. Esse mesmo texto foi concebido para ser aproveitado, tanto no palco, bem como, se apresentar em espaços ao ar livre. Sendo assim, podemos caracterizar também, um teatro de rua. Quando da sua estréia, sabemos que aconteceram apresentações nas ruas de Florianópolis.

Lehmann<sup>409</sup>, em seu estudo sobre os objetos, ele não difere em nada do estudo de Ana Maria Amaral sobre este assunto. Ele vai até Bob Wilson, e nos revelará que o espaço do acontecimento e os objetos nas encenações e suas transformações, são tão importantes quanto os acontecimentos das figuras humanas; todos se misturam e se confundem:

---

<sup>407</sup> Ibidem. Página 18.

<sup>408</sup> Ibidem. Página 41.

<sup>409</sup> *Teatro Pós-Dramático*. Hans-Thies Lehmann. Editora Cosac & Naify, 2007.

O homem não está separado da paisagem, do bicho e da pedra. Um rochedo pode desabar em câmera lenta: bichos e plantas são agentes dos acontecimentos tanto quanto as figuras humanas. Quando o conceito da ação se dissolve de tal maneira em favor de um acontecimento de metamorfose contínua, o espaço da ação aparece como uma paisagem continuamente modificada por variações de luz, por objetos e formas que surgem e desaparecem.<sup>410</sup>

É claro que estas transformações em *Terra de Terrara* estão nas rubricas em que a autora vai nos indicando as transformações entre os atores, bonecos e as paisagens que vão surgindo durante a narrativa dramática; isso nos aproxima em muito sobre o que Lehmann falou sobre os espetáculos de Wilson.

Podemos dizer que, assim como nos espetáculos de Robert Wilson e no texto de Fossari, os signos são elementos fundamentais na narrativa épica em que os dois autores se propõem levar à cena. Acreditamos, que do contrário, esta sucessão de cenas que nos são mostradas ficariam desprovidas de sentido; e mais uma vez, teremos que nos apoiar nos estudos de Lehmann:

As características observadas, as categorias propostas e os modos de tratamento dos signos no teatro pós-dramático são a seguir ilustrados em casos específicos. O status dos exemplos é alegórico: ainda que eles correspondam aparentemente sem problemas a todos ou quase todos os traços de cada um dos tipos, categorias ou modos de tratamento discutidos, em princípio destaca-se com mais clareza apenas um traço, que também deve ser concebido como forma pós-dramática, em outros trabalhos teatrais nos quais aparece de modo mais velado. Ficarão à margem dessa fenomenologia do tratamento pós-dramático dos signos, os aspectos de linguagem, voz e texto...<sup>411</sup>.

Estes signos que foram descritos por Lehmann; podemos observar, como havíamos falado anteriormente nas rubricas de *Terra de Terrara* em que a autora assim nos descreve:

- O personagem Jotão é também de varas e todo feito de frutas e verduras;

---

<sup>410</sup> Idem. Página 133.

<sup>411</sup> Ibidem. Página 143.

- No palco surge Dorvalina com máscara de bruxa e escondida no meio de trouxas e cata gravetos;
- Zé Catarina entra puxando com as mãos uma corda com uma mula (boneco);
- Surge um outro boneco (o corvo), vem voando com um papel no bico;
- Surge outro corvo, voando e traz também um papel no bico;
- Entra Maria e traz trouxas e almofadas de bilro;
- Num canto da cena Dorvalina faz fogo;
- Os corvos saem voando;
- No palco surgem Maria, João e Mané, trazem além das trouxas, enxadas, caminham em fila indiana. Alguns ainda trazem cestos;
- Entram pela lateral do palco atrizes segurando nas mãos panos azuis de tecido transparente. Atores se articulam e criam o fundo de um mar;
- Surge uma ostra que é feita de boneco de luva;
- Dois atores trazem em frente ao palco um pano branco com manchas sugerindo sangue. Deverão ser projetados slides antigos e recentes da luta pela reforma agrária no Brasil.

E adiantando nos estudos de Lehmann, o autor refere-se à idéia de que o teatro tradicional parte de um cosmos fictício fechado, de um “universo diegético”, que pode ser assim chamado ainda que dos recursos da mimesis (imitação), a qual normalmente é contraposta a diegesis (narração). O autor dirá ainda que este diegético dentro de uma realidade distinta pode destacar-se como se fosse

um aspecto real. É o que vimos até agora na obra de Carmen Fossari; a narrativa nos leva sempre a um plano de aspecto real, mesmo quando se fundem os atores e os bonecos.

Tratando-se dessa fusão ator boneco, Hans-Thies Lehmann fala do antropomorfismo e a sua influência no drama e no teatro pós-dramático. E que existe aqui, em nossos estudos, na obra de Carmem:

O teatro pós-dramático vai tão longe na negação do antropomorfismo imanente ao drama que em suas cenas se dá uma equivalência de corpos animais e corpos humanos. O corpo mudo do animal se torna a quintessência do corpo humano oferecido em sacrifício. Ele transmite uma dimensão mítica. No entanto, o mito se refere a uma realidade em que predomina a luta muda de vida e de morte e na qual o homem, mesmo e justamente quando se retira desse contexto de coação, sempre volta a ser desnordeado pela linguagem que acaba de adquirir. (...) No Teatro pós-dramático declara-se o quanto a realidade do corpo humano tem afinidade com o corpo do animal.<sup>412</sup>

Antes de passarmos para outros estudos na obra de Carmen, queremos lembrar que já falamos que *Terra de Terrara* não foi concebido apenas para o palco e sim para ocupar outros espaços não convencionais, incluindo-se à rua e se fossemos discutir aqui o teatro de rua como uma linguagem teatral, diríamos que ela se difere um pouco da linguagem que é concebida para o palco; mas, o que podemos dizer é que o texto de Carmen não se enquadra em apenas uma linguagem; trata-se de uma obra aberta, múltipla e podemos levá-la para além da caixa preta.

E quando se trata de falar de teatro ao ar livre ou “teatro de rua”, não podemos deixar de falar dos estudos de Marta Metzler<sup>413</sup> em que ela vai historiar esse gênero e o chamará de *O Teatro da Natureza* e para entendermos melhor este assunto, passemos a palavra para a estudiosa:

O Teatro da Natureza brasileiro espelhou-se no evento português homônimo, que, por sua vez, teve como referência o chamado “movimento do teatro ao ar livre”. Antes de

---

<sup>412</sup> Ibidem. Página 351.

<sup>413</sup> *O Teatro da Natureza*. Marta Metzler: Editora Perspectiva, 2006.

analisar a realização brasileira, objeto desse trabalho, será seguido o percurso de volta às suas “origens”, começando-se por procurar entender o que queria o movimento do teatro ao ar livre internacional; em seguida, será feito um pequeno estudo do Teatro da Natureza português e uma breve avaliação da vida social e cultural do Rio de Janeiro do período. Então, a partir das reflexões levantadas, a história do Teatro da Natureza brasileiro se estabelecerá.<sup>414</sup>

Marta Metzler, nos diz que a realização desse evento no Brasil se dará a partir no início do século XX e mais propriamente em 1916 na cidade do Rio de Janeiro, quando capital da república e que esses eventos eram inicialmente realizados pela burguesia em seus jardins.

É claro que não podemos nos enveredar nesse estudo, até porque, iríamos invadir outra área que fala desses primórdios; até porque para nós, o teatro na rua, existiu sempre! E dele logicamente nasce o teatro de rua, tão importante na nossa contemporaneidade. E a dramaturgia contemporânea de Carmen Fossari se utiliza muito bem dessa historiografia. Então para finalizar esse tema *O Teatro da Natureza*, deixamos a palavra com Marta Metzler:

O cenário do teatro ao ar livre deve ser simples, pois toda a falsa perfeição do detalhe realístico e toda a extravagância do telão e da pintura e do ouropel, que marcaram à cena recente das salas fechadas, mostram-se duplamente fúteis na criação da ilusão ao ar livre. Aqui aparece a questão da ilusão no teatro do ar livre, que, a princípio, aparece também um tanto controversa.<sup>415</sup>

Até aqui, vimos à historiografia do teatro de bonecos, o nascimento do “Teatro da Natureza” que mais tarde se chamará “Teatro ao ar Livre” e na nossa contemporaneidade o então conhecido “Teatro de Rua”.

Então, nos perguntamos: O que representa esse teatro de rua na atualidade? Podemos buscar essa resposta no Dicionário de Teatro de Patrice Pavis<sup>416</sup> em que coloca-nos o teatro de rua correspondente a um desejo de ir ao

---

<sup>414</sup> Idem. Página 02.

<sup>415</sup> Idem. Página 19.

<sup>416</sup> *Dicionário de Teatro*. Patrice Pavis: Editora Perspectiva, 1999.

encontro do público que geralmente não vai ao teatro e, ele dirá que o teatro de rua se consolidou a partir da década de sessenta e, é claro, não esquecendo dos seus primórdios que distam em Téspis que com sua carroça apresentava-se no meio do mercado de Atenas, no século VI a C., e que mais tarde em plena Idade Média, os Mistérios saíram dos adros das igrejas e passaram a se apresentar nas praças das cidades.

Dentro desse assunto sobre o teatro de rua, os organizadores do Dicionário do Teatro Brasileiro<sup>417</sup> dirão que esse termo compreende a geração da obra dramática intencionalmente produzida para ser apresentada em locais exteriores ao tradicional edifício teatral.

É claro que, como já havíamos visto anteriormente, a dramaturgia de Carmen Fossari não foi produzida apenas para esse fim; mas buscando a adaptação para qualquer espaço onde se pudesse praticar esse evento. Até porque em nosso Estado somos carentes de espaços físicos adequados à prática teatral.

Ainda dentro desse estudo os organizadores dirão que o teatro de rua no Brasil está associado à modernização do teatro brasileiro. Quando em 1946, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, entre outros, que estimulados pelo ideário do Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno, criado em 1938, fundam o Teatro do Estudante de Pernambuco e viabilizam O Teatro Ambulante (projeto inspirado nas experiências do Grupo A Barraca, de Federico Garcia Lorca).

Podemos dizer que outros grupos de teatro de rua surgiram e com relevância no cenário nacional durante esse período e entre estes grupos, podemos citar os grupos: Centro Popular de Cultura da UNE; o Movimento de Cultura Popular tendo à frente Paulo Freire e a sua pedagogia do oprimido; outros nomes importantes surgiram. Entre eles, podemos falar de: Amir Haddad, Ilo Krugli, Carlos Alberto Soffredini e aqui não iremos falar dos grupos que surgiram pelo Brasil, até porque demandaria um outro estudo; gostaria de discutir o teatro do Grupo Imbuça de Aracajú – SE ou o Galha Azul da cidade de

---

<sup>417</sup> *Dicionário do Teatro Brasileiro*. Orgs. J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima: Editora Perspectiva, 2006.

Lages –SC. E por que não um estudo sobre um outro teatro – este feito em espaços não convencionais?

Adiantando nossas pesquisas, vamos até aos estudos de Jean-Pierre Ryngaert<sup>418</sup>, quando ele se refere a esse “outro teatro” que é feito fora dos espaços convencionais:

O teatro não é apenas um lugar fechado, onde se celebram as festas antiquadas das obras imortais. O “outro teatro” será feito nas fábricas, nas escolas, nos conjuntos habitacionais. O criador não será mais um pássaro isolado em um galho cortado; outros criadores devem lhe responder, outros cantos devem nascer, as vozes de milhões de homens que ainda se calam; um canto do qual não duvidamos nem da força, nem da beleza, nem da clareza.<sup>419</sup>

Até agora, para que entendessemos o texto: *Terra de Terrara*, de Fossari, fomos historiar o teatro de bonecos, o teatro de rua e numa primeira análise, podemos dizer que essa obra trata-se de um teatro de bonecos, teatro de rua e por que não uma fábula? E para que possamos entender o significado de uma fábula e se a mesma se enquadra em nossas pesquisas, iremos até ao outro estudo de Jean-Pierre Ringaert<sup>420</sup> em que ele nos coloca a sua posição:

A fábula latina é uma narrativa mítica ou inventada. Podemos conceber uma fábula que existia antes da peça de teatro, como um material de que o poeta se apossou para construir a sua obra. Nesse caso, a fábula faz parte de uma espécie de reservatório de histórias inventadas, inscritas na memória coletiva. Na prática dramatúrgica dos antigos como na do século XVII, os autores com freqüência fazem alusão às suas fontes, a um material histórico à disposição de todos e no qual eles se inspiram livremente. Os clássicos, por exemplo, recorrem à história romana, a Virgílio, a Plutarco. Falam deles tanto mais livremente quanto é certo em suas noções de propriedade literária e de originalidade não são de maneira nenhuma iguais às nossas. A inventividade dos poetas dramáticos manifesta-se na recriação do material fabular.<sup>421</sup>

---

<sup>418</sup> *Ler o Teatro Contemporâneo*. Jean-Pierre Ryngaert: Editora Martins Fontes, 1998.

<sup>419</sup> *Idem*. Página 49.

<sup>420</sup> *Introdução à Análise do Teatro*. Jean-Pierre Ryngaert: Editora Martins Fonte, 1996.

<sup>421</sup> *Idem*. Página 54.



Então, se as fábulas latinas são na realidade uma narrativa mítica ou inventada e se os clássicos recorrem à história romana para narrar suas fábulas; podemos dizer que, Carmen Fossari, também vai na história, só que da nossa contemporaneidade para discutir o problema dos sem-terra e ela apropria-se muito bem dos causos populares inventados na memória coletiva como no caso da bruxa Dorvalina. E aí entra o aproveitamento do folclore na dramaturgia dramática; assunto este tão incentivado nas aulas teóricas do mestre Clóvis Garcia na ECA-USP.<sup>422</sup>

E voltando à autora, ela justifica qual era o seu objetivo ao escrever o texto *Terra de Terrara*:

Em Terra de Terrara, não tive um objetivo racionalizado ao inconsciente, a questão agrária me preocupava muito; recortava todas as notícias do Brasil sobre a guerra no campo e hoje está também a guerra nas favelas como o narcotráfico, etc. O campo e a cidade estão todos desequilibrados, neste país de maior concentração de rendas no mundo... uma vergonha.

Podemos dizer que na obra de Carmen, mesmo se tratando de um texto estritamente político, a autora não deixa de discutir a fábula como um elemento dramático. Dentro desse entendimento sobre a fábula, iremos aos estudos de Bertolt Brecht<sup>423</sup> em que ele nos esclarece esta questão:

Na medida em que a fábula é um acontecimento restrito, dela resulta um sentido bem determinado, ou seja, a fábula, entre vários interesses possíveis, satisfaz apenas certos e determinados interesses.

Tudo depende da “fábula”, que é o cerne da obra teatral. São os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e de crítica, e que podem ser por ele modificados. Mas o homem particularizado que o ator desempenha ajusta-se, ao fim, a mais do que apenas aquilo que acontece; e, se é preciso

---

<sup>422</sup> *O Aproveitamento do Folclore na Literatura Dramática Brasileira.*

<sup>423</sup> *Teatro Dialético.* Bertolt Brecht: Editora Civilização Brasileira, 1967.

ajustá-lo apenas ao que acontece, é porque a ocorrência é tanto mais sensacional quanto se realiza num homem particularizado. A tarefa fundamental do teatro reside na “fábula”, composição global de todos os acontecimentos-gesto, incluindo juízos e impulsos. E tudo isto que, doravante deve construir o material recreativo apresentado ao público.<sup>424</sup>

E não foi apenas Bertolt Brecht que se referiu à importância da fábula na dramaturgia épica; Jean-Pierre Sarrazac<sup>425</sup> em seus estudos também tratou desse assunto e é claro, ele também vai se dirigir aos estudos de Brecht:

Tudo, pode ler-se no “Pequeno organon para o teatro”, depende da fábula, cerne da obra teatral. São os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e de crítica, e que podem ser por ele modificado. (...) A tarefa fundamental do teatro reside na fábula, composição global de todos os acontecimentos-gesto, incluindo juízos e impulsos. É tudo isto que, de ora avante, deve constituir o material recreativo apresentado ao público.<sup>426</sup>

E Sarrazac mais adiante em seu estudo, falar sobre a fábula e a sua problemática para os dramaturgos num presente histórico:

Os nossos dramaturgos gostam de partir do banal e do atípico. A fábula exemplar parece-lhes um instrumento demasiado pesado para permitir a exploração do nosso presente histórico. Para eles, contar deixou de ser suficiente. Tratar-se-ia muito mais de dar conta da resistência do mundo contemporâneo à estruturação sob forma de narrativas preconizadas por Lukacs.<sup>427</sup>

E Jean-Pierre Sarrazac, conclui seus estudos sobre a fábula, dizendo que a mesma:

Com o objetivo de prevenir o teatro contra esta vã agitação, a fábula, no sentido Brechtiano, que invade simultaneamente a arte e a realidade e que constitui o bem comum

---

<sup>424</sup> Idem. Página 41.

<sup>425</sup> *O Futuro do Drama*. Jean-Pierre Sarrazac: Campo das Letras, Portugal, 2002.

<sup>426</sup> Idem. Página 77

<sup>427</sup> Ibidem. Página 79.

do ator e do espectador, será sempre útil. A fábula é a instância de controle do real sobre a ficção, e não uma forma de vetar a montagem. É também ao fazer o exame da fábula, ainda que esta seja mínima nas peças contemporâneas, que a montagem se documentará politicamente, tornando-se assim socialmente produtiva.<sup>428</sup>

É claro que Carmen se apropria da fábula e dos movimentos históricos dos homens para construir a sua dramaturgia e diante desses acontecimentos ela nos aproxima mais e mais da nossa realidade e o nosso estudioso e pensador, Bertolt Brecht, dirá que não é o efeito da peça sobre a platéia, mas seu efeito sobre o teatro que é decisivo neste momento.

É verdade que Carmen com sua dramaturgia pretende discutir junto à sua comunidade os problemas que eram e ainda são emergentes em Santa Catarina: o problema da terra. Tratando do problema da terra, ela acreditava que com sua peça haveria uma discussão radical sobre este tema; aliás Brecht<sup>429</sup> nos fala também sobre esse assunto:

Sabe-se que a transformação radical do teatro não pode ser o resultado de nenhum capricho artístico. Tem de simplesmente corresponder ao todo da transformação radical de mentalidade em nosso tempo.<sup>430</sup>

Sabemos que tanto Brecht como Carmen estavam cientes que o teatro é apenas um trampolim, uma tribuna livre para que se possa discutir os grandes problemas do mundo. E tratando-se de problemas humanitários; não poderíamos deixar de falar das causas sociais e a luta de classes que passaram a ser protagonizadas na dramaturgia a partir do advento do drama burguês.

Sobre esse assunto de luta de classes, Peter Szondi<sup>431</sup> em seus estudos, nos diz:

---

<sup>428</sup> Ibidem. Página 84.

<sup>429</sup> *Teatro Dialético*. Bertolt Brecht: Editora Civilização Brasileira, 1967.

<sup>430</sup> Idem. Página 169.

<sup>431</sup> *Teoria do Drama Burguês*. Peter Szondi: Editora Cosac & Naify, 2004.

O drama burguês é o primeiro a se desenvolver a partir de uma oposição consciente de classes; o primeiro cujo objetivo era dar expressão ao modo de sentir e pensar de uma classe lutando por liberdade e poder e à relação que mantinha com as demais classes. Daí segue-se logo que geralmente duas classes devem cerrar fileiras no drama, a que luta e aquela contra a qual se combate.<sup>432</sup>

Na dramaturgia de *Terra de Terrara*, Carmen Fossari reafirma essa luta de classes entre os grandes latifúndios e os trabalhadores agregados da terra. A personagem o Aprontador será o grande representante dos latifúndios e Carmen nos descreve essa personagem, como um homem desumano, feio, arrogante. Um homem que está ciente que propagou a mentira na comunidade e hoje essa mentira é uma verdade. É ele que espalha a notícia sobre Dorvalina e seus poderes bruxólicos. Desde então, aquela mulher simples e lutadora passa ser conhecida como “a bruxa”.<sup>433</sup>

Dando continuidade a este estudo sobre luta de classes, na dramaturgia *Terra de Terrara*, a autora, como já havíamos falado anteriormente, apresenta a personagem Aprontador, legítimo representante das oligarquias, como um homem cruel que incentiva a desordem, gera desemprego e manda seus capangas expulsar e até matar se possível, aqueles que ousam desafiar as suas ordem. Em seu discurso perante todos, ele ironicamente justifica o porquê das demissões e as expulsões da terra.<sup>434</sup>

Aqui a autora nos apresenta o grande representante dos latifúndios e nos indica o que está por vir nesse eminente conflito sobre a posse da terra em que apenas um homem a tem de fato e não de direito e os demais se submetem as suas tiranias. A cena que falaremos a seguir, será uma mescla de atores e bonecos e aqui se inicia o grande conflito de *Terra de Terrara*.

As personagens depois de demitidas e expulsas das terras procuram a personagem Aprontador e iniciam uma negociação infrutífera. Todas as personagens, são humildes e se apresentam ao tirano de um jeito muito humilde; por isso são achincalhados pelo tirano que não quer mais continuar com aquela

---

<sup>432</sup> Idem. Página 27.

<sup>433</sup> Terra de Terrara. Página 07.

<sup>434</sup> Idem. Página 07.

discussão e diz: Não tenho mais tempo a perder com vocês uns míseros bonecos fantoches..... vou cuidar da minha plantação de mandioca.<sup>435</sup>

Ao banalizar os bonecos a personagem Aprontador quebra a ilusão da cena; visto que se trata de uma personagem humana e para que possamos entender melhor sobre esta quebra de ilusão, voltaremos nossa pesquisa para outro estudo de Peter Szondi<sup>436</sup> em que ele fala sobre a destruição da ilusão romântica com as experiências do teatro épico:

O resultado da destruição romântica da ilusão é a configuração da perda do mundo real, como a experiência do eu que se tornou onipotente; a destruição da ilusão do “drama” moderno, por sua vez, leva à experiência estética do mundo transmitida por toda a poesia épica.<sup>437</sup>

É claro que podemos dizer que *Terra de Terrara* se enquadra como gênero teatral numa linguagem épica. E Szondi em seus estudos, dirá que mesmo quando num clima com intenção naturalista, (que é o caso do texto de Carmen que está impregnado de cenas com ênfase direta na natureza, mas, sobre este assunto veremos mais tarde) o diálogo desse tipo de dramaturgia já é uma transição para a narração épica; pois todas as personagens nesse momento dialogal, narram suas desventuras.

Na dramaturgia de Carmen, podemos dizer que há um binômio entre o tempo narrativo e o tempo narrado; o narrativo se dá no presente e o narrado quando se dá no passado e aí há o distanciamento proposto por Brecht e sobre esse assunto voltamos aos estudos de Szondi:

Essa dualidade, que para a épica é evidente e se expressa no binômio conceitual de Gunther Muller “tempo narrativo e tempo narrado”, tem no quadro dramático um efeito especial. O fato de os dois ritmos de tempo não coincidirem resulta em um “efeito de distanciamento” no sentido de Brecht: o decurso temporal, imanente ao drama e à vida ativa

---

<sup>435</sup> Ibidem. Página 08.

<sup>436</sup> *Teoria do Drama Moderno*. Peter Szondi: Editora Cosac & Naify, 2001.

<sup>437</sup> Idem. Página 158.

e, portanto, de modo algum autônomo para a consciência, é subitamente vivenciado como algo novo, graças à dissociação do que deveria ser idêntico.

Da mesma maneira que a duração do tempo só pode ser apreendida quando espacializada como diferença entre dois pontos no tempo, como intervalo de tempo; o fluir do tempo só pode ser realçado como a diferença entre dois recursos temporais imanentes à ação e postos em paralelo.<sup>438</sup>

O tempo. As ações e as sucessões de cenas na obra de Carmen Fossari se dão num pendular, que através da narrativa das personagens vamos conhecendo o tempo passado; ou seja, o tempo narrado.

Na cena subsequente em que o Aprontador diz que vai cuidar de sua plantação de mandioca e as personagens bonecos ficam em cena, eles, através de seus diálogos narrativos nos informam os acontecimentos ocorridos anteriormente e os acontecimentos que estão por vir.<sup>439</sup>

Depois que a personagem Aprontador se retira, ficam todas as demais personagens e percebem a ausência do Espantalho que logo chega e está ferido. Ele nos conta que está machucado; foi arrancado da terra do tirano. Em tom narrativo, ele diz que não há mais ninguém nas terras do Aprontador e toda plantação fora arrancada da terra. Diz que todo mundo vai ficar sem alimentos e que Aprontador pretende vender as terras para a construção de fábricas.<sup>440</sup>

Haverá outro corte e a cena é interrompida com um black-out e logo veremos em cena atrizes segurando nas mãos panos azuis de tecido transparente, atores se articulam e criam um fundo do mar. Surge uma ostra, que será manipulada como boneco de luva.

A personagem Ostra nos conta a sua vida e como era bom viver naquele habitat do fundo mar. Ela abre a sua concha e nos mostra como é bela a sua pérola. Pérola esta, que segundo a Ostra, leva milhões de marés cheias para ficar emperolada.

Logo surgem as personagens Isca e o Anzol e numa batalha descomunal, acabam pescado a pequema Ostra que pede socorro para Corvina, Dona Tainha,

---

<sup>438</sup> Ibidem. Página 167.

<sup>439</sup> *Terra de Terrara*. Página 09.

<sup>440</sup> Idem. Página 09.

Mãe D'água. Num black-out rápido, o mar desaparece, assim como toda a magia e encanto que a cena nos proporcionou.<sup>441</sup>

Nestas duas últimas cenas, vimos os diálogos em que as personagens montam uma estratégia de como enfrentar o todo poderoso e déspota Aprontador. Vimos como a autora interrompe a ação, que até então estava dentro de uma linha realista, e nos leva para um outro plano, o do simbólico, da fantasia que se permeiam; mas antes de falarmos nisto, devemos recorrer aos estudos de Jean-Pierre Sarrazac<sup>442</sup> quando nos explica, que as interrupções abruptas num texto teatral, advém do teatro realista, vejamos:

O desvio do teatro realista não surge, portanto, com o percurso de uma ficção que, advertidamente, circunscreveria a realidade, mas como uma arte da interrupção e do resumo. O autor corta diretamente a realidade, adota, em relação a esta última, uma atitude seletiva e, poder-se-ia dizer, ingênua. A ingenuidade brechtiana como antinaturalismo. Ao contrário da pretensão dos escritores naturalistas de fazerem uma transcrição exaustiva do real, o dramaturgo-rapsodo corta a oito o real para propor os seus resumos infantis.<sup>443</sup>

Se, esse dramaturgo-rapsodo corta abruptamente uma cena realista e nos leva para um mundo com recortes as vezes infantis, como nos explica o estudioso Jean-Pierre Sarrazac; podemos afirmar que na obra de Carmen Fossari isto acontece a cada cena em *Terra de Terrara*.

Até agora vimos que a autora interrompe a ação e através da narrativa épica. Aos poucos vai se desvendando os conflitos que se multiplicam no decorrer da ação. Sabemos que o objetivo do texto de Carmen Fossari é discutir os problemas do homem, tendo como protagonista os sem terra.

Carmen, consegue com a sua obra mantê-la atual, até porque nada mudou no Brasil de hoje e continua como o Brasil de dantes. À propósito da atualidade de um texto teatral que não envelhece com o tempo; nos reportaremos outra vez ao teórico Jean-Pierre Ryngaert<sup>444</sup> quando fala sobre a durabilidade histórica de uma obra teatral:

---

<sup>441</sup> Ibidem. Página 10.

<sup>442</sup> *O Futuro do do Drama*. Jean-Pierre Sarrazac: Campo da Letras, Portugal, 2002.

<sup>443</sup> Idem. Página 181/182.

<sup>444</sup> *Ler o Texto Contemporâneo*. Jean-Pierre Ryngaert. Editora Martins Fontes, 1998.

Escrever hoje sobre o que acontece, sobre a atividade política ou social em plena crise, ou escolher o distanciamento. É contra isso que se batem os autores contemporâneos que raramente têm a garantia de ver seus textos montados imediatamente. A questão é dramática e ideológica, refere-se à relação com o sistema de produção e com o espetáculo e concerne também à escolha da linguagem artística. O teatro não é habitualmente considerado o melhor suporte da atualidade. Mas também pode ser que textos fundados no outrora envelheçam mais rápidos do que os concebidos no presente e que se tornem textos “históricos”. Também é uma questão de encenação e recepção pelo público.<sup>445</sup>

É claro que o texto *Terra de Terrara* não perdeu sua atualidade, até porque como vimos anteriormente nada mudou em se tratando da problemática da terra no Brasil; que suplica emergentemente por uma reforma agrária. Daí a sua atualidade.

Voltemos ao texto de Carmen e veremos uma cena que nos é bem conhecida, atualíssima, embora tenha sido escrita há três décadas.

É noite alta e as personagens Maria, Mané, João, Zé Catarina, Dorvalina e a chegada da personagem Capataz (mandante por parte do Aprontador). As personagens estão acampadas ao relento, pois foram expulsas das terras onde trabalhavam como agregados. Com a chegada do Capataz, vê-se placas que vão surgindo da caixa preta dos bonecos com os seguintes dizeres: Proibida Entrada de Estranhos – Propriedade Particular. O Capataz vai dizer que ali, eles não podem ficar; pois as terras pertencem ao seu senhor e se eles não leram as placas que estão afixadas.

Todos tentam ler, mas percebe-se que eles são analfabetos; alguns até que tentam soletrar o que está escrito. Mesmo diante dos argumentos das personagens que não têm para onde ir, o Capataz continua inredutível e fala: Eh, pessoal, estou perdendo a paciência com gente como vocês, vão tratando de pegar as tralhas e dar o fora, rápido. Nesta Terrara, estranho só entra se for convidado, e se entrar convidado não fica mais de duas horas. (gargalhada).

Maria tenta ainda argumentar, sem nenhum resultado. Aos gritos o Capataz diz que está perdendo a paciência e se não saírem, sairão à bala. Nesse mo-

---

<sup>445</sup> Idem. Página 191.



mento a autora começa discutir dialeticamente a problemática da terra, o poder sobre esta terra e a diferenciação de classes. O Capataz quando questionado por Mané, se ele pode ter o seu chão, o Capataz pigarreia e diz que isto não diz respeito a ninguém. E pede que todos sumam: Estou indo até o outro lado da propriedade, na volta não quero nem o cheiro de vocês aqui, entenderam?<sup>446</sup>

Com a saída do Capataz, a cena é interrompida. Como havíamos falado anteriormente, a cena que acabamos de descrever nos reporta à nossa atualidade; quando vimos um conglomerado de moradores de rua que, vivem à margem da sociedade e muitas vezes tratados como se fossem o próprio “lixo” que a sociedade produz.

Temos ainda o Movimento dos Sem Terra; um movimento organizado, podemos dizer que desde o governo de João Goulart, que espera por uma definição governamental para a realização de uma verdadeira reforma agrária. Até o momento, essa realidade nos parece utópica.

O texto de Carmen Fossari, como vimos até aqui trata de discutir a problemática da terra; problema social grave e atual, sendo nosso dever como cidadãos, sintonizados com a vida das grandes metrópoles, mostrar através do teatro ao poder público, e abrir os olhos da sociedade, as condições sub-humanas a que estas pessoas que vivem nas ruas e nos acampamentos são submetidos.

E daí a atualidade do texto *Terra de Terrara* com sua narrativa épica vai nos indicando os horrores que é estar à margem e à mercê dos poderosos. Queremos dizer que este texto trata de discutir a relação entre o teatro e a vida, e Jean-Pierre Ryngaert<sup>447</sup> nos elucida de forma esclarecedora esta questão:

A questão da relação entre o teatro e a vida, entre o teatro e o real, é incessantemente examinada sob todos os ângulos. Se às vezes os dramaturgos sucumbem aos atrativos de uma imagem emprestada “da vida”, muitos se questionam sobre a distância correta a ser encontrada entre o que parece justo no mundo e o que não é mais no teatro, sobre o grau de abstração necessário da arte do teatro, sobre o afastamento indispensável entre a escrita e o mundo, entre a cena e a escrita.<sup>448</sup>

---

<sup>446</sup> *Terra de Terrara*. Página 11.

<sup>447</sup> Ler o Teatro Contemporâneo. Jean-Pierre Ryngaert: Martins Fontes, 1998.

<sup>448</sup> Idem. Página 199.

Quando se trata de se discutir a relação entre o teatro e a vida, podemos dizer que estamos discutindo no teatro o nosso cotidiano, independente de se tratar de um gênero naturalista ou realista e, portanto, voltamos ao estudioso, Jean-Pierre Ryngaert:

O termo genérico de teatro do cotidiano abrange formas de escrita sensíveis à recepção e à teatralidade do “cotidiano”, tradicionalmente excluído da cena devido a sua banalidade ou insignificância. Ele não é necessariamente realista ou naturalista.<sup>449</sup>

Outro estudioso que irá se debruçar sobre este assunto do teatro do cotidiano será Jean-Pierre Sarrazac<sup>450</sup>, que nos diz:

Devemos, do mesmo modo, mostrar-nos circunspectos perante este pretense Teatro do Cotidiano, cujo aparecimento é atualmente celebrado (na verdade, em círculos restritos). De qualquer forma, devemos ter o cuidado de não assimilar os autores que procuram verdadeiramente os processos formais que permitem dar conta, teatralmente, da vida cotidiana, àqueles que apenas vêem, nesta quotidianidade promovida a matéria de teatro, a oportunidade de encontrarem novos temas.<sup>451</sup>

Portanto, podemos dizer que *Terra de Terrara* se trata de um texto que está próximo a nossa realidade e assim sendo, podemos dizer tratar-se de um teatro realista que com certeza muitos estudiosos o classificariam como esse gênero. É claro que não iríamos discordar se nos fosse afirmado tratar-se de uma obra realista. Carmen escreveu com conhecimento de causa a realidade de sua comunidade e Brecht já havia nos dito que o escritor deve escrever para o povo mesmo sem viver entre ele.

Nos seus estudos sobre o Teatro Dialético<sup>452</sup>, Bertolt Brecht nos fala do teatro realista e o jeito realista de escrever:

---

<sup>449</sup> Ibidem. Página 225.

<sup>450</sup> O Futuro do Drama. Jean-Pierre Sarrazac: Campo das Letras, Portugal, 2002.

<sup>451</sup> Idem. Página 27.

<sup>452</sup> *Teatro Dialético*. Bertolt Brecht: Editora Civilização Brasileira, 1967.

A exigência de uma maneira realista de escrever também não pode mais ser ignorada. Isso tornou-se mais ou menos evidente por si mesmo. As camadas dominantes estão usando mentiras mais abertamente, e as mentiras são cada vez maiores. Dizer a verdade parece uma tarefa cada vez mais urgente. Os sofrimentos são maiores e o número de sofrendores aumentou. Comparado com o vasto sofrimento das massas, parece frívola e mesmo desprezível a preocupação com dificuldades mesquinhas e as dificuldades de grupos mesquinhos.<sup>453</sup>

O que Brecht queria dizer é que ao escrever, o escritor deveria estar o mais próximo da realidade na qual está inserido. Até porque os poderosos tinham armas muito mais eficientes de propaganda para desmistificar o estado de miserabilidade que as massas estavam vivendo. Com esta constatação, podemos dizer que a dramaturgia de Carmen Fossari, continua cada vez mais próxima de nossa realidade. Portanto, atualíssima.

Brecht diz ainda em seus estudos que a palavra Popularidade e Realismo são, portanto, companheiras naturais. Ele acredita que é no interesse do povo, das amplas massas trabalhadoras, que a literatura deve fornecer representações verdadeiras da vida.

É claro se voltarmos à dramaturgia de Carmen, perceberemos o quão ela está próxima da realidade do povo brasileiro; principalmente daqueles que vivem nos movimentos dos sem-terra e dos sem-teto. Esta realidade fica latente na cena da peça *Terra de Terrara* quando a autora descreve-nos a cena de Maria, João, Mané e Zé Catarina que vimos anteriormente.

E na continuidade desta cena, Carmem Fossari, prepara as personagens para saírem das terras do Aprontador. Todos lamentam seus infortúnios e já começam sentir saudade daquelas paragens e a tristeza se apossa em todos diante do que está por vir. Nesse momento, a autora prepara uma belíssima cena que colocaremos na íntegra as rubricas de Carmen: (as personagens Bonecos e atores desenvolvem uma coreografia. Neste momento semelhante a de retirantes, e caminham em câmara lenta. Canta-se uma música ao vivo).

---

<sup>453</sup> Idem. Página 116.

MÚSICA – Nossa vida em Terrara / É que era boa / Não não era a mais  
Mior / Mas não era a mais pior / Era muita farinha com pirão  
d'água / E muito pouca carne e feijão / Mas não era a mais  
mior / E nem a mais pior / Nós tinha uma casinha / E outros  
inho / Tudo nosso / A Terra de Terrara / É que era nossa /  
Nós moramo sempre lá / A Terra de Terrara é que era  
Nossa / Nós moramo sempre lá.<sup>454</sup>

Diante dessa cena em que as personagens irão mais uma vez tentar conquistar a terra prometida a autora vai desnudando a estrutura causal da sociedade. Ela nos mostra os dois pontos de vista, a do dominante e a do dominado sem se pautar em parcialidade, mostrando assim o valor de sua obra artística.

Brecht diz que os tempos mudam e portanto, os métodos para discutir-se os problemas da humanidade também mudam. É claro que Carmen apropriou-se de diversas linguagens para poder fazer o seu protesto. Voltemos ao pedagogo Brecht<sup>455</sup> para que nos explique melhor o que ele entende por mudanças e novos tempos:

Os tempos mudam, felizmente, para os que não sentam em mesas de ouro. Os métodos se gastam, os estímulos falham. Novos problemas urgem e exigem novas técnicas. A realidade se modifica: para representá-la, é necessário modificar também os meios de representação. Nada surge do nada: o novo nasce do velho, mas é justamente isso que o faz novo.<sup>456</sup>

Diante do novo que advém do velho como nos diz Brecht; voltamos para o mundo real e atual na obra de Carmen, na cena em que os personagens retornam à Terra de Terrara, depois de terem sido expulsos, agora tentam reconquistá-la.

Depois de tanto andarem, as personagens descobrem que só há uma alternativa. Lutar por aquilo que já fora deles. E com esta idéia, eles retornam para as terras Terrara e lá encontrarão Aprontador, que está destruindo tudo com

---

<sup>454</sup> *Terra de Terrara*. Páginas 11/12.

<sup>455</sup> *Teatro Dialético*. Bertolt Brecht: Editora Civilização Brasileira, 1967.

<sup>456</sup> *Idem*. Página 119.

seus produtos químicos e diz para o Espantalho: Já devias ter ido embora. Eu com este maravilhoso produto químico, o agrotóxico, não preciso mais de você trabalhando aqui.

O Espantalho tenta argumentar o perigo que representa os produtos químicos, e Aprontador feliz com o seu ato, fala: Não tenho mais quem trabalhe para mim, em compensação esta terra agora é toda minha. Não preciso dividir nem um grão de areia com ninguém. E mesmo, eu não preciso cultivar a terra, eu posso vejamos... posso... eu posso vendê-la! Claro, eu vendo a terra para alguém de outra intendência e assim ganharei muito dinheiro.

Aos poucos as demais personagens vão chegando, criando um grande alvoroço e Aprontador assutado, começa a mudar de atitude com muita agilidade, faz uma proposta: Que ótimo que vocês voltaram, agora eu posso emprestar a terra à vocês e vocês recolhem a colheita para mim...

Quando Mané lhe questiona sobre a veracidade da proposta, Aprontador se faz de tímido e bondoso: digamos que a minha bondade, aceita vocês novamente de braços abertos, (aparte) só até a colheita é claro...

O Espantalho que ouvira as últimas palavras do Aprontador, chama os demais de lado e explica quais são os planos futuro do tirano e todos se rebelam e começam a falar. Jotão, diz que quem procura procurando, tudo encontra. Mané diz que nem que seja uma idéia. E assim sucessivamente os demais dizem: Nem que seja uma verdade. Nem que seja uma coragem. E o Espantalho tomando a frente, fala ao Aprontador: E a nossa coragem é que descobrimos a verdade da sua mentira.

Nesse momento, Aprontador se sentindo encurralado, puxa a arma do paletó e ameaça à todos. E nas rubricas da autora ela decreve a seguinte cena: (cena em câmara lenta de enxadas, pás, foices todas suspensas no ar e indo em direção ao Aprontador. Os bonecos dizem junto com os atores o texto abaixo; aos bonecos também cabem ter nas mãos instrumentos agrícolas.)

TEXTO: Esta Terra de Terrara / Deverá ser nossa / E de todos que quiserem / Vir para cá e trabalhar (repete) Não é mais mior / Mas não é a mais pior / Nós não vamos abandonar / Pois quem luta combatendo / Avançando vencerá <sup>457</sup>

---

<sup>457</sup> Terra de Terrara. Páginas 13/14.

E Carmen Fossari, cria um gran finale para o seu texto, quando todos os atores se posicionam em frente ao palco e trazem um pano branco com manchas sugerindo sangue. Nesse momento, são projetados slides antigos e recentes da luta pela reforma agrária no Brasil. Enquanto tudo isso está acontecendo na cena, uma voz irá declamar o poema de Cirineu Cardoso: Latifúndio / Minifúndios / Sertões Pradarias / Terras, terras, terras / Plano alto / Plano baixo / Lavra a terra, ara / Mão que não são suas / Meeiros / Posseiros / Parceiros / Mugido é o ruído / Dos lábios dos arados e suas intenções / Garroteados em seus impulsos / Forte Pulso Acorrentado / Vendido e vigiado como / Os frutos ali colhidos.<sup>458</sup>

Carmen sugere no final de sua dramaturgia que se repita à cena com a Ostra, agora em técnica de sombras sobre um pano branco e vermelho e no segundo plano do palco apareça uma revoada de pássaros. A autora também deixa em seu texto uma dedicatória : Dedico à todos os irmãos brasileiros que ainda hoje fazem a reforma agrária com o facão nas mãos e as sementes no coração.<sup>459</sup>

Antes de finalizar esta análise sobre *Terra de Terrara* gostaríamos de dizer que em nenhum momento tentamos fechar questão aqui, sobre um gênero teatral específico; assim fazendo, talvez nos impedisse de galgar outros estudos relacionados às mais diversas vertentes que ora norteiam o fazer teatral no mundo, no Brasil e em especial, em Santa Catarina, objeto de nosso estudo.

É claro que sabemos de antemão, que a obra de Carmen Fossari nos leva, do teatro de rua, ao teatro de bonecos, teatro realista, teatro político, e por que não, a um teatro de tese? E que todas estas formas, estão voltadas ao épico, e sem nenhuma pretensão, dizer que trata-se de uma obra que encaminha-se para a linguagem do pós-dramático; até porque a autora se apossa com muita propriedade de todas as linguagens possíveis de aproveitamento no teatro – e aliás apropria-se muito bem.

Outro aspecto importante na dramaturgia da autora, como já falamos anteriormente é o engajamento político e isso aparece em todas as cenas. É claro que esse engajamento dá-se devido ao próprio engajamento político da autora que até hoje continua brigando pelas coisas de nossa terra. Não só no plano teatral, como no plano social.

---

<sup>458</sup> Idem. Página 15.

<sup>459</sup> Ibidem. Página 15.

Tratando-se de engajamento político e sua ação como proposta teatral, devemos voltar aos estudos do teórico Lehmann<sup>460</sup> em que ele nos explica:

Por certo, há casos em que o teatro, como um meio de reunião política, ainda pode veicular uma percepção aguçada acerca da injustiça, demandando tolerância e compreensão.<sup>461</sup>

E mais adiante em seu estudo Hans-Thies Lehmann nos diz que esse teatro político é :

A “eficácia”, o efeito político real – um critério pelo qual o teatro com pretensão política tem de ser medido como ação política –, está em questão em todas as formas do teatro diretamente político. Pode-se mesmo questionar se convicções políticas foram significativamente formadas ou alteradas no florescimento do agit-prop e da revisão política, das peças didáticas e do teatro de tese durante a República de Weimar.<sup>462</sup>

Como Lehmann finaliza seus estudos referindo-se aos estudiosos alemães, eu não poderia finalizar este estudo sobre *Terra de Terrara* de Carmen Fossari, sem apropriar-me novamente do grande pedagogo e teórico do teatro épico, o alemão Bertolt Brecht<sup>463</sup> e assim encerrar esta análise:

Quem, nos dias de hoje, quiser lutar contra a mentira e a ignorância e escrever a verdade tem de superar ao menos cinco dificuldades. Deve ter a coragem de escrever verdade, embora ela se encontre escamoteada em toda parte; deve ter a inteligência de reconhecê-la, embora ela se mostre permanentemente disfarçada; deve entender da arte de manejá-la como arma; deve ter a capacidade de escolher em que mãos será eficiente: deve ter a astúcia de divulgá-la entre os escolhidos. Estas dificuldades são grandes para os escritores que vivem sob o fascismo, mas existem também para aqueles que fugiram ou se asilaram. E mesmo para aqueles que escrevem em países de liberdade burguesa.<sup>464</sup>

---

<sup>460</sup> *Teatro Pós-Dramático*. Hans-Thies Lehmann: Editora Cosac & Naify, 2007.

<sup>461</sup> Idem. Página 408.

<sup>462</sup> Ibidem. Página 409.

<sup>463</sup> *Teatro Dialético*. Bertolt Brecht : Civilização Brasileira, 1967.

<sup>464</sup> Idem. Página 19.

## ATO IV :

### VIVO NUMA ILHA:

## UM PÓS-DRAMÁTICO CATARINA ?

Daremos início ao nosso estudo sobre *Vivo Numa Ilha* de autoria de Márlio Silveira e assim sendo, iremos em primeiro lugar, apresentar o autor e a sua respectiva obra.

Márlio Silveira, nasceu em Saco dos Limões na ilha de Florianópolis e a partir de 1977 ele conheceu o ator ilhéu, Ademir Rosa<sup>465</sup> e nos diz que o mesmo o infectou com o vírus do marxismo e desde então ele passou a ser uma outra pessoa e que veria o mundo sobre uma outra ótica e isso iria consolidar-se em sua dramaturgia.

Em 1978, ele trabalhou com a autora e diretora Carmen Fossari junto ao Grupo Pesquisa Teatro Novo da UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina e foi junto a este grupo que nasceu a possibilidade de realizar suas primeiras incursões pelo mundo da dramaturgia e atraído pela mesma, acabou virando ator.

Descobrimo que o marxismo era uma baleia maior do que supunha ser e difícil de ser pescada, decide remar em águas menos turvas, afasta-se do Grupo Pesquisa Teatro Novo em 1979, e nesse mesmo ano irá criar o Grupo A em que atuará até 1990. Depois disso, muda-se para Amsterdam na Holanda para um exílio involuntário (motivos não lhe faltaram) e, distante da terra pátria, continuará escrevendo para os grupos de teatro de Santa Catarina.

Márlio Silveira, escreveu até o momento 9 textos teatrais adultos: *O Velório Show*, *O Funcionário e a Cigana*, *Mulheres Nuas*, *By Bike*, *Ambiente Para Dois*, *Quatro*, *Vivo Numa Ilha*, *O Universotário* uma linguagem voltada exclusivamente ao universo acadêmico, *O Pescador e o Imperador*, com temática ecológica.

---

<sup>465</sup> Ademir Rosa era ator e dramaturgo. Faleceu com câncer em 28 de fevereiro de 1997. Hoje o CIC – Centro Integrado de Cultura leva o seu nome.



O autor também se enveredou pela dramaturgia para crianças e com muita competência, escreveu 4 textos teatrais a saber: *Urubus*, *No País das Mil e Uma Histórias* (ambos escritos para teatro de bonecos), *Atáide, ai de Ti* (para teatro de rua) e *Vira & Mexe* (um musical para dois atores).

Márlio falou sobre sua obra e atendendo as nossas indagações disse:

Eu nunca freqüentei o banco escolar com relação ao teatro. Não tenho nenhuma classificação para o meu texto. O mais próximo que eu chegaria no caso de *Vivo Numa Ilha*, seria chamá-lo de Teatro Espontâneo.

O texto foi crescendo durante longos anos em minha cabeça. O mesmo é o resultado de uma convivência com as coisas da minha terra e com os meus amigos e atores do Grupo A.

Os outros textos que me propus a escrever depois de *Vivo Numa Ilha*, já foram mais pensados tanto como gênero e estilística, até porque eu havia sentado para estudar um pouco de teatro e isso me ajudou em muito nos meus próximos escritos.

Acredito que toda a minha dramaturgia está toda voltada ao meta-teatro – o teatro dentro do próprio teatro.

Quando resolvi escrever *Vivo Numa Ilha*, o objetivo inicial era, transformar os meus rascunhos em um texto teatral em que eu havia até então rabiscado durante muito tempo sobre a minha vivência sobre a cultura ilhéu.

E assim quando o texto ficou pronto eu vi que havia escrito não só sobre as minhas vivências pessoais, mas introjetado nesta obra toda uma cultura e uma política local que é bem peculiar à ilha de Santa Catarina.

O texto *Vivo Numa Ilha*, na verdade, pela sua espontaneidade e o seu processo construtivo, é originário de 1979, quando eu era professor em uma escola e lá eu já havia exercitado este tema com os meus alunos.

A tentativa frustrada de consolidar esta dramaturgia se deu até 1985 em que acabei consolidando a mesma; antes disso foram apenas fracassos. Acredito que este texto vingou graças ao processo experimentado em que muitas pessoas foram envolvidas; há um pouquinho de cada uma delas na obra.

Eu acredito que o tema de *Vivo Numa Ilha*, eu não escolhi e sim ele que me escolheu. Foram tantas andanças que fica até difícil dizer onde começou, mas temos a certeza que tivemos uma data para sua concretização.

A prova disso é que a redação final de *Vivo Numa Ilha* se deu em 1996, quando da primeira edição na cidade de Florianópolis. Anos depois; e em 2007, numa segunda edição, longe da minha pátria, Amsterdam-Holanda.

A dramaturgia de Márlío Silveira, *Vivo Numa Ilha*, é um desses textos que quando queremos classificá-lo como gênero e estilisticamente, acabamos nos perguntando, por onde começar? O próprio autor vai nos dizer que pela ausência de um banco escolar teatral, se vê impossibilitado em incluir o seu texto em algum gênero teatral, mas arrisca-se, dizendo que o mesmo poderia ser chamado de Teatro da Espontaneidade. Sabemos o que Márlío quis dizer com Espontaneidade; devido a trajetória histórica percorrida pelo seu texto até consolidar-se como tal.

Mesmo depois de montado o texto continuou sofrendo alterações e a sua consolidação como obra dramaturgica, ocorreria depois de alguns anos de sua estréia e graças à simbiose que existiu entre o elenco do Grupo A e a dramaturgia construída por ele, nos afirma o autor.

Márlío, durante os anos de sua militância teatral em Florianópolis se considerava um outsider, pois todos seus empreendimentos teatrais eram às custas do próprio grupo e o Estado nunca se fez presente. Podemos dizer que não só o grupo de Márlío sofria com a ausência do Estado: os demais grupos, tanto os da capital como os do interior, também. O dramaturgo chegou a afirmar durante entrevista a um jornal local que ele fez mais pelo Estado Barriga Verde que o Estado fez pelo seu grupo. Quando indagado sobre qual o melhor grupo de teatro de Santa Catarina, foi enfático em dizer que o Grupo A em primeiro, segundo e em terceiro.

Márlío se retira da cena florianopolitana com muita mágoa das autoridades e do movimento teatral catarinense; numa conversa informal ele nos diria que se o seu pensamento teatral fosse entendido na época; não estaria vivendo no estrangeiro como um exilado teatral. Mas continuamos nossa inquirição sobre o nosso irreverente dramaturgo.

Um importante estudo sobre a trajetória do Grupo A e a dramaturgia de Márlío Silveira, foi encontrado no texto de Fátima Lima<sup>466</sup>. Ela nos historia com

---

<sup>466</sup> Fátima Lima foi atriz no Grupo A. Hoje, professora de História de Teatro na UDESC.

muita perspicácia este importante momento em que Márlio viveu e suas irreverentes montagens. Portanto, só nos resta passar a palavra à nossa professora de história do teatro, atriz e diretora para que possamos apresentar melhor o autor, sua obra e sua vivência em um grupo de teatro:

No ano de 1978, onze estudantes da Universidade Federal de Santa Catarina abandonaram seus cursos acadêmicos para iniciar uma vida teatral. Parte deles fundou o Grupo A de Teatro e Atividades Artísticas, associação cuja vida se estendeu até 2001, quando cedeu seu espaço institucional ao Grupo Africatarina de Arte e Arte-Educação. O Grupo A não propriamente morreu, mas reformulou-se o suficiente para que possamos afirmar que, no Africatarina, já começa outro espetáculo (ou drama?).

Este artigo pretende traçar o esboço da trajetória histórica de um grupo contemporâneo do teatro florianopolitano que fundou sua linguagem na prática da criação coletiva, em suas fases iniciais. Em seus 22 anos de existência o Grupo A teve ocasião de remodelar-se algumas vezes na eterna tentativa de sobrevivência que configura a fragilidade do fazer teatral. Assim, esta quase mera descrição de uma vida de grupo vai respeitar uma cronologia que divide sua história em três fases.

A primeira a ser considerada é aquela que se inicia na fundação mesma do grupo e se prolonga com uma formação razoavelmente estável, até a estréia e primeira temporada do espetáculo *Vivo Numa Ilha*. Esta será a época mais enfatizada neste artigo, já que nesse período se experimentou exaustivamente a prática da criação coletiva que foi central na conformação de uma estética de grupo que, quando foi levado a abandonar tal procedimento, nem assim pode desfazer-se totalmente dos frutos desses primeiros tempos trabalhos. O que aqui se quer afirmar é que o Grupo A viveu da sua própria criação coletiva, mesmo quando ela não mais existia, ao transformar-se numa espécie de carniça que, por assim dizer, se tornou alimento de si mesma e, como tal, durou mais tempo do que quando efetivamente vivia.

(...) O objetivo de lidar com a história recente de um grupo de teatro catarinense é de registrar uma memória que já se perde em meio às velocidades do século XXI. Como professora de História do Teatro, observo com pesar a ausência de pesquisa sobre o teatro catarinense, ainda mais escandalosa ao nos depararmos com grades de disciplinas que não contemplam a história local. Minha contribuição, nesse sentido, pretende-se apenas a

uma curta iniciativa que, ao somar-se com outras já existentes, pode adquirir mais sentido e valor.

(...) A influência do Asdrúbal Trouxe o Trombone no teatro do Grupo A advém de um curso que o grupo carioca ministrou em Florianópolis. O curso era aberto a inscrições, mas se desenvolveu uma relação especial entre os membros do A e os do Asdrúbal, que permaneceu na amizade duradoura entre Márlio e a atriz Regina Casé. Especificamente, a aproximação entre as duas trupes de teatro se deve à criação coletiva que era central na prática de ambos. A contribuição do Asdrúbal se deve, segundo Silveira, à temática do grupo carioca que versava “sobre contar seu próprio mundo”. Na encenação de *Vivo Numa Ilha*, espetáculo montado em 1985 e com estréia em 1986, ficou clara a conseqüência desse procedimento. Nesta peça, o grupo mesclou três narrativas : à lenda mítica, criada por Márlio, sobre a formação das lagoas do Peri e da Conceição, somava-se uma versão lúdica da povoação da Ilha de Santa Catarina por uma população de origem açoriana e a história de vida dos próprios atores do próprio Grupo A que, provenientes de distintas regiões do Brasil, viam na realização dessa peça a satisfação da simples, mas não mera necessidade de fazer teatro.

(...) Depois do espetáculo infantil *Vira & Mexe* de autoria de Ney Piacentini, o mesmo se retira do grupo, o que ocorreu mais tarde com Fátima Lima. Ela ainda acompanhou toda a montagem e criação de cena, mas não chegou a participar do espetáculo *Vivo Numa Ilha*. Entraram os atores Piero Falcci e Andréa Riehl que, com Silveira e Oliveira, interpretaram durante dois anos na peça que obteve ótima recepção por parte de público e de crítica, e ainda angariou prêmios em festivais de teatro no sul do Brasil.

*Vivo Numa Ilha* mesclava história, mito e contemporaneidade num espetáculo que permitiu conciliar todos os aspectos lingüísticos construídos nos primeiros anos do Grupo A. A criação coletiva conviveu com a fábula criada por Silveira, colada à dramaturgia inventada durante os ensaios que dava conta de narrar a história de vida de uma trupe de teatro que chegava ao palco com esse objetivo e sem saber muito bem como alcançá-lo. O final do espetáculo representava o começo de outro, imaginário, sendo a realização da peça em si a narração dos esforços e a encenação da história e da lenda que fluía da imaginação dos atores.<sup>467</sup>

---

<sup>467</sup> Uma Experiência Florianopolitana de Criação Coletiva no Final do Século XX. Autoria da pedagoga Fátima Lima, ex – integrante do Grupo A, 2006.

Depois de ouvirmos os relatos do autor e o importante documento sobre a historiografia do Grupo A e da montagem de *Vivo Numa Ilha*, escrito por Fátima Lima, iremos agora até os periódicos da época ver as opiniões de colunistas e as abalizadas críticas de alguns jornalistas especializados nesta área.

Quando da estréia do espetáculo *Vivo Numa Ilha*, o jornal *O Estado*<sup>468</sup> através de seu articulista Paulo Clóvis Schmitz fez uma matéria e a intitulou: “Grupo A, demolindo a incompetência numa viagem de humor e ousadia”. Schmitz começa sua matéria assim:

Um “manezinho” da Ilha, um paulista deslumbrado e uma mineira que chegou por acaso. Estes são os três personagens da peça “Vivo Numa Ilha”, que o Grupo A de Teatro estréia hoje, 21 hs, no Teatro Álvaro de Carvalho, onde fica até o dia 20, domingo, devendo voltar de 23 à 27, no mesmo local e horário.

Mais que uma simples montagem, Márlío Silveira, Elise Oliveira, Piero Falcci e Andréa Rihl – o elenco do Grupo A – pretendem promover uma espécie de “revolução no teatro catarinense”, de acordo com o que afirmam nos bônus fartamente distribuídos pela cidade. Excessos à parte, há realmente uma série de elementos que dão ao grupo um certo aval para reivindicar a condição de, com a peça, acrescentar algo de novo ao marasmo teatral de Florianópolis.

(...) Outro elemento “revolucionário” estaria na utilização de um tema local, com texto próprio, trabalhado durante um ano de ensaios intensos. É novamente o irreverente Márlío Silveira quem fala: “Não fomos à Rússia ou à Dinamarca, nem pegamos um texto que nada tem a ver com nossa realidade. Investimos em nossa própria dramaturgia”.

(...) “Vivo Numa Ilha” tem um enredo simples relativamente simples. É a história um jovem ilhéu que sonha em sair, ir embora, viver numa cidade com mais opções culturais e profissionais; de um paulista que pensa viver em Florianópolis seu “sonho ecológico”; e de uma moça mineira que chegou por acaso e acaba, como aconteceu com muita gente, ficando. O rapaz ilhéu mostra as coisas locais para os visitantes, numa “numa viagem onírico-satírico-psicodélica”, na definição do grupo.

(...) Há porém, mais duas histórias correndo paralelamente. Uma delas conta a lenda de Peri e Ceci, que deram o nome às duas lagoas da Ilha de Santa Catarina –

---

<sup>468</sup> Jornal *O Estado* da cidade de Florianópolis – datado de 16 de abril de 1986.

Conceição e Peri. À moda do drama de Romeu e Julieta, os dois “indiozinhos” da Ilha pertencem a níveis distintos e, por isso, suas famílias, representando os dominantes e os dominados, impedem uma união definitiva.

Esta parte situa-se aproximadamente no ano de 1800, apesar de nada sugerir datas determinadas. E há uma terceira história, localizada temporalmente no ano de 1746, quando chegaram os primeiros açorianos à Ilha de Santa Catarina, são fases interligadas, mostrando os dias atuais, a lenda e o começo da história da Ilha.

E a matéria de Paulo Clóvis Schmitz conclui com um resumo dos problemas que o grupo pretende levantar em seu espetáculo como forma de denúncia com o descaso para com o teatro de Florianópolis e quando se fala da capital também estamos falando de todo o Estado onde a problemática é a mesma. Mas voltemos a matéria de Schmitz:

(...) e ainda outros problemas que não são poucos, são de uma maneira ou de outra denunciados na peça do Grupo A. Faltam, por exemplo, locais para ensaios: O CIC – Centro Integrado de Cultura, com um teatro enorme de 1000 lugares, não tem salas para os grupos. Não há uma relação de trabalho entre o ator e um eventual contratante, porque faltam companhias de teatro e os grupos não têm estabilidade. Não há uma escola de teatro. As peças infantis têm baixa qualidade e “se faz tudo, menos teatro”, de acordo com Elise. “Alguns grupos são conscientes, outros oportunistas, outros ingênuos”, diz Piero. E, pior de tudo, não há um público para o teatro, e sim um público para as estrelas de TV.

Tudo isso serve para desestimular quem faz teatro em Florianópolis. E o movimento associativo somente agora admite discutir um pouco mais a qualidade do que se faz – o que Elise chama de “mar de mediocridade”. Assim, “Vivo Numa Ilha” se propõe a brincar em cima dessa realidade, criticando ao seu modo, com um bom humor, porque “todos são ruins, e nós também”, segundo Piero. “A diferença é que os ruins se acham ótimos, não têm autocrítica. Nós estamos no bolo, mas não chegamos a endeusar o Pituca<sup>469</sup> ou o Waldir

---

<sup>469</sup> Pituca ou Mozart Régis, ator e radialista. Consagrou-se no eixo Rio-Florianópolis trabalhando nos humorismos: *Balança Mais Não Cai* e *Faça Humor – Não Faça Guerra*, da Rede Globo. No cinema trabalhou com Carlos Manga e faleceu em 23 de julho de 1995. No mais completo ostracismo.

Brasil<sup>470</sup>. Vamos, discutir no palco esse ‘saco de gatos’ que é o teatro local. Já que esteticamente não há como melhorar, vamos discutir o fazer teatral”, diz Márlío.

Depois da estréia de *Vivo Numa Ilha* o assunto cultural passou a ser, não só na capital como no interior, a irreverência desse espetáculo, que veio a circular profissionalmente pelo Estado e participou de vários festivais pela região sul do Brasil, recebendo vários prêmios e indicações. O maior destaque aconteceu no 2º Festival Catarinense de Teatro ocorrido em Florianópolis<sup>471\*</sup> em que obteve a maioria da premiações.

O Jornal *O Estado*<sup>472\*</sup> em seu espaço cultural denominado CADERNO, fala do encerramento do 2º Festival de Teatro:

Fechando o 2º Festival Catarinense de Teatro Amador (Fecate) e o 1º Festival Catarinense de Teatro Infantil (Facati), a apresentação de *Vivo Numa Ilha*, com o Grupo A de Florianópolis, levantou o astral dos participantes, já que alguns reclamavam da falta de peças com bons textos e técnicas.

(...) A maioria das peças mostradas durante o Festival eram de dramaturgos catarinenses e passaram mensagens diferentes; algumas com final interrogativo, outras pessimistas e algumas otimistas. Luiz Alberto Corrêa<sup>473</sup> disse que a cobrança quanto às mensagens passadas à platéia foram importantes. “O surgimento de dramaturgos regionais não pode cair no erro de manter a atual estrutura social. É preciso uma ideologia que subverta a ordem social, e o teatro é uma parte das transformações sociais”.

A polêmica sobre o teatro ideológico serviu para que o Grupo A colocasse no seu texto, na última hora, sua posição: “Não precisamos de foice e martelo para fazer teatro”.

Os dois projetos de troféus apresentados à direção da Federação Catarinense de Teatro Amador – FECATA, não foram aceitos. A Fecata acabou aprovando um certificado, que por sua vez, não ficou pronto até o encerramento do Festival. Ele será entregue via correio aos premiados nas seguintes categorias:

---

<sup>470</sup> Waldir Brasil, ator de Florianópolis com mais de 50 anos de carreira, no cinema trabalhou em *O Preço da Ilusão*, *Prata Palomares* com Zé Celso, *PSW* com Antonio Fagundes. Sua paixão era o teatro onde atuou desde os anos 30. Brasil faleceu em 21 de junho de 2006.

<sup>471</sup> 2º Festival Catarinense de Teatro Amador, realizado na cidade de Florianópolis entre os dias 26 de outubro a 02 de novembro de 1986.

<sup>472</sup> Jornal *O Estado* da cidade de Florianópolis – data de 05 de novembro de 1986.

<sup>473</sup> Luiz Alberto Corrêa. Ator, diretor e poeta. Atuou como ator nos Grupos *Oficina de Teatro* e *Não Amasse Esse Pão de Ló*, ambos da cidade de Joinville.

Coreografia: Criação coletiva para o Grupo Terra Viva de Tubarão com a peça: A Constituição do Boi de Mamão; Sonoplastia: Empataram a Constituição do Boi de Mamão e Vivo Numa Ilha; Iluminação: Vivo Numa Ilha; Melhor Ator: Piero Falci, de Vivo Numa Ilha. Melhor Atriz: Elisa Oliveira. De Vivo Numa Ilha; melhor direção: Olga Romeiro, Constituição do Boi de Mamão e a direção coletiva de Vivo Numa Ilha; Cenografia: Coletiva do Grupo Tejo de Joaçaba por Sinopse de Um Álibi; figurino: Coletivo do Grupo A por Vivo Numa Ilha.

Outro importante jornal a dar destaque aos feitos do espetáculo *Vivo Numa Ilha*, foi o periódico *Diário Catarinense*<sup>474</sup> em sua folha Variedades com a jornalista Denise Gustavsen em que ela exalta o trabalho do Grupo A, dizendo:

O grande brilho do Festival de Teatro amador encerrado domingo em Florianópolis, ficou por conta do Grupo A, que arrebatou a maioria dos prêmios. A apresentação de sua peça *Vivo Numa Ilha*, na noite final, arrancou aplausos entusiasmados da platéia de 600 pessoas que lotou o Teatro Álvaro de Carvalho. “Esses prêmios valem mais para o nosso currículo”, explica o líder do grupo, ator e autor do texto Márlio Silveira. “Nossos quatro atores estão prestes a se profissionalizar e os outros concorrentes eram amadores”.

Encerrado o festival e sem nenhuma contestação sobre o grande vencedor *Vivo Numa Ilha* até porque o que se viu, foi que o espetáculo de Márlio Silveira estava muito além dos demais que se apresentaram no Festival.

Podemos, com absoluta certeza, falar e sem medo de errar, que o texto de Márlio Silveira precisava de uma montagem como esta para que pudesse se firmar definitivamente como dramaturgia. Do contrário, cairia no ostracismo e esquecimento, fatos estes que se repetem no nosso dia-a-dia para aqueles escritos que depois de montados não chegam a empolgar e como consequência tem um destino certo, a gaveta ou a lata de lixo mais próxima.

Durante nossa entrevista com o autor de *Vivo Numa Ilha*, soubemos falounos das inúmeras modificações que o texto sofrera ao longo de sua existência, inclusive com algumas modificações em pleno festival para responder a determinadas provocações de Luiz Alberto Corrêa; mostrando assim a liberdade

---

<sup>474</sup> *Diário Catarinense* da cidade de Florianópolis. Data de 04 de novembro de 1986.



dramatúrgica e pós-moderna que este texto assumiu em plena década de 80; uma escola para outros escritos que viriam depois.

Este espetáculo ficaria três anos em cartaz e sempre com uma ótima receptividade; circulando por vários espaços alternativos na capital do Estado e em várias cidades de Santa Catarina. Outra importante crítica sobre a peça de Márlio Silveira foi realizada por Fábio Brüggemann<sup>475</sup> ao jornal *O Estado*, intitulada Grupo A., para quem vive na ilha:

“Pedimos licença pra decolar...”. É assim que começa a peça *Vivo Numa Ilha*, montada e dirigida pelo grupo e escrita por um dos atores, Márlio Silveira. Eles não precisam pedir licença. Como diz o cartaz da re-estréia (porque já estrearam no ano passado): Quem não viu não sabe o que está perdendo.

A proposta não é séria. É de dar risada. Tudo é muito escrachado e despojado. Mesmo assim existem cenas de muita emoção. Quando Peri (Márlio) e Conceição (Andréa) se encontram debaixo de uma luz e ficam de costas e parece que estão revendo uma cena linda. E estavam mesmo. É assim que se conta uma história. O Grupo A conta três histórias ao mesmo tempo sem que o público se perca. Já é difícil contar uma.

E ainda por cima o A riu da nossa cara. E com classe. Quando o paulista (Piero Falcci) se encontra com a mineira (Elisa) e diz que se isso não fosse uma peça de teatro e se as pessoas que estão na platéia não esperassem pelo final... É sempre assim. Todos esperam ansiosos pelo final. O público riu dele mesmo. A escracha com a política da Ilha, quando fala dos descuidos das pessoas competentes que deveriam cuidar mais da cidade. Riu quando todos da platéia riam, pensando que nada fosse sério.

As três histórias são ligadas simetricamente. Por isso são fáceis de entender. Começa com os atores de teatro, os pretensos atores. Vai para a história de Peri e Conceição, que diferem de Romeu e Julieta apenas pela forma. Entra na história (sic) da colonização da Ilha pelos portugueses e retorna pelo mesmo caminho.

Essa é a questão do teatro que nem todos os grupos conseguem fazer bem. A diferença está na forma. Alguns grupos buscam temas interessantes, mas esquecem de fazer formas interessantes com estes mesmos temas. Tudo já foi dito. O próprio Romeu e

---

<sup>475</sup> É Jornalista, escritor e dramaturgo. Autor da *Trilogia da Angústia* (teatro).

Julieta já foi montado de todas as formas possíveis. De cabeça para baixo de escadas, como cenário, sem cenário. Até debaixo d'água.

Algumas cenas parecem infantis demais. Parece lugar-comum. Mas a interpretação dos atores salva tudo isso. Não tem como não rir. Mesmo para quem já viu cinco vezes. As cenas de pastelão explícitas quando são bem executadas serão sempre bem-vindas (vide Woody Allen quando bate com a cara em alguma porta).

O Grupo A não está brincando de teatro. Por mais que vivam numa ilha em que as pessoas se esquecem de incentivar a cultura local. Eles usam isso na peça, sem medo. Talvez por isso estejam usando dinheiro do bolso. Melhor. Só assim podem falar de todas as coisas do teatro catarinense.

Logo virá outra peça. É uma remontagem de um texto infantil já mostrado há uns dois anos. É o Vire e Mexe.

O Grupo A é assim mesmo. Vira, mexe e felizmente vive numa ilha. E todos que vivem na Ilha devem ver a peça. É o melhor teatro local que já pintou por aqui.

Depois que o Grupo A reestudou *Vivo Numa Ilha*, Mário Alves Neto decidiu escrever outra crítica sobre o espetáculo em que foi intitulada “Delícias de Uma Ilha”:

Cada grupo de teatro deve falar daquilo que bem entende. O pessoal do Grupo A resolveu falar da ilha onde mora. Nas trilhas de Tolstoi (fale de sua vida que será universal), deu-se bem. A idéia básica do Márlio Silveira se situa nos limites do poético, do lendário e do irônico. A dosagem correta dos três aspectos evitariam uma mistura freneticamente inviável. Foi difícil consegui-la. Um ano de ensaios, experiências, discussões e uma estréia confusamente caótica. O resultado final obtido levou o Grupo A a uma posição de destaque no cenário teatral do estado. Quem sabe nacional, se o futuro continuar sorrindo para eles, que não gostam de flertar com sonhos mirabolantes.

O texto definitivo da peça é a força viva da sustentação do espetáculo. Ele começa sorratamente, beirando as estradas das ilhas do caricatural. Situações engraçadas, papo jovial, críticas aos costumes conservadores de uma ilha inerte. Com o tempo, vai atingindo o coração aberto de um lirismo abandonado. A narrativa poética da lenda de Ceci e Peri, é um ponto marcante. A referência histórica surge ao natural. A preocupação por um futuro descaracterizado de uma natureza ao sabor dos interesses industriais, turísticos surge sem

o rancor de lugares-comuns altamente discursivos. Tudo isso, sem perder de vista o lado humano da questão e sem desperdícios intelectuais entusiasmantes.

No palco propriamente dito, o Grupo A (a direção coletiva) procurou descomplicar as soluções cênicas, jamais contrariando suas origens inspiradoras. O teatro moderno do arena (palco aberto, cenário imaginários e interpretação em rodízio) com a picardia gostosa do Asdrúbal (a galhofa, a liberdade total em cena, o humor tipificado). Acima de todas essas coisas não perdeu a identidade florianopolitana do grupo, sem deixar de construir uma realística personalidade própria. Essas marcas necessariamente contraditórias afloram perfeitamente durante a realização cênica do *Vivo Numa Ilha*. Há inquietação. Há marasmos. Há indefinições. Há clamores. Principalmente, existe vida no palco.

A iluminação dá uma movimentação adequada ao bom funcionamento da montagem planejada. A música de Kam Régis tem momentos de emoções suave e outros de frieza absoluta. Faltou um pouco de pesquisa musical integrada aos temas abordados pelo texto. Piero Falci varia de um tipo para outro com incrível facilidade (o melhor deles fica por conta do vendeiro, pai de Ceci); Elisa possui a neurose elétrica das pessoas não conformistas, colocando esse toque em seus tipos (incrível a da moça sendo cantada); Márlío é puro corpo no espaço com ironia na mão e questionamentos na mente; Andréa contém a fragilidade das jovens inseguras, tirando proveito emocional e efetivo dessa forte afinidade com a platéia.

As delícias de uma ilha não poderão se perder na eterna ausência da continuidade de um trabalho teatral perseverante. O Grupo A apenas saiu do lugar, levantou a cabeça, balançou a poeira paralisante dos que vivem nesta Floripa.<sup>476</sup>

Aquilo que parecia impossível, aconteceu. *Vivo Numa Ilha* completou um ano de existência com direito a bolo, velinha e outras coisas mais. O crítico Eduardo Pinto do jornal *O Estado* se fez presente na festa de aniversário e como ele explica em uma ingênua matéria que, foi ao teatro porque recebeu o convite; quer dizer, depois de um ano, o crítico de plantão iria assistir ao espetáculo, ao mesmo tempo se justificando que não iria se aprofundar em análises teóricas, pois não tinha competência para tal.

---

<sup>476</sup> Jornal *O Estado*, 12 de março de 1987.

Ao todo, foram três anos de sucesso absoluto. O que se comprova diante do exposto é que quando temos um bom texto e um bom grupo, o tempero é perfeito e a degustação necessária. Até aqui historiamos a vida do Grupo A e a trajetória do texto *Vivo Numa Ilha* que alicerçou um grande espetáculo.

Contribuíram para a historiografia do grupo e do texto, além dos periódicos de várias cidades do Estado, nomes que em muito valoram o fazer teatral de Santa Catarina e entre estes nomes, não poderíamos deixar de citar os pedagogos Fátima Lima e Valmor Beltrame, e da Função Cascaes em nome de Dennis Radunz que nos abriu aquela importante instituição de cultura para que pudéssemos concretizar nossa pesquisa sobre *Vivo Numa Ilha*.

Acredito que depois de todas estas colocações, já possamos nos debruçar em nossa análise sobre o texto de Márlio Silveira e, quem sabe, possamos encaminhá-lo ao gênero teatral aqui proposto que é o teatro pós-dramático e assim colaborar, não só com o autor, mas com todos aqueles que ao longo dos anos reivindicaram este texto como um dos mais completos da dramaturgia Barriga-Verde.

Ao ler a dramaturgia de Silveira, sinto-me inclinado a dizer que a mesma propõe a certos devaneios e, assim, dizer que trata-se de uma obra estilo Agit-prop, até porque o autor se envereda por um processo crítico sobre a sociedade florianopolitana e a desnuda diante de uma lente fotográfica que nos remete a esta sociedade e ao seu *modus vivendis*; é claro que não se trata apenas de uma crítica sobre a capital, mas sim de uma cultura que se espalha por todo o Estado Catarinense.

Faz muito tempo que somos simpatizantes do teatro de agit-prop, mesmo não o entendendo muito bem como proposta filosófica e política. Só fomos tomar conhecimento pleno do mesmo depois de consultarmos o dicionário de Luiz Paulo Vasconcellos<sup>477</sup>, em que o autor nos explica:

Termo cunhado nos anos 30 pelo Prolet-Buhne, um grupo de língua alemã que representava em Nova York peças de protesto contra as precárias condições de trabalho do operariado americano. O termo deriva da junção das palavras “agitação” e “propaganda”.

---

<sup>477</sup> Dicionário de Teatro. Luiz Paulo Vasconcellos: Editora L&PM, 1987.

A peça de protesto social, a partir do movimento do Prolet-Buhne, teve muita repercussão nos Estados Unidos, alcançando sua melhor forma com Clifford Odets (1906-1963), que escreveu a partir de 1935 para o Group Theatre.<sup>478</sup>

Vasconcellos nos diz que o agit-prop irá se enveredar para os protestos sociais e isso nós veremos mais adiante no trabalho do autor aqui em questão, iremos dizer que esta dramaturgia é na verdade um texto de protesto.

Portanto, iremos novamente nos apropriar das pesquisas de Luiz Paulo para poder falar sobre a criação coletiva; até porque a direção do espetáculo *Vivo Numa Ilha* se deu de forma coletiva e as cenas através de improvisações. E para um entendimento melhor sobre o significado desse termo, iremos passar a palavra ao estudioso:

Expressão surgida nos anos 60 para indicar um sistema de criação do espetáculo que pretendeu substituir o sistema DRAMATURGO-DIRETOR- ATOR por uma participação igualitária dos componentes do grupo. Para Patrice Pavis, “esta forma de criação (...) se vincula a um clima sociológico que estimula a criatividade do indivíduo no seio do grupo, para superar a chamada tirania do autor, do texto e do diretor, que pretendiam concentrar todos os poderes e tornar todas as decisões estéticas e ideológicas (...).

Politicamente, esta predisposição do grupo caminha a par com a reivindicação de uma arte criada por e para as massas, com uma democracia direta e uma maneira autogestionável de produção”. Na prática, os espetáculos de criação coletiva que têm logrado algum êxito artístico são aqueles que contam com a participação de diretores experientes e diretivos, como, por exemplo, 1789 (1970), dirigido por Ariane Mnouchkine, Orghast (1973), dirigido por Peter Brook, ou os espetáculos do Living Theatre, dirigidos por Julian Beck e Judith Malina.<sup>479</sup>

É claro que tanto Pavis e Vasconcellos não assistiram ao espetáculo *Vivo Numa Ilha* em que a direção coletiva funcionou perfeitamente com cenas inusitadas, que talvez um diretor mais conservador não permitisse que fosse colocado frente aos olhos dos espectadores. Mas este assunto será pautado

---

<sup>478</sup> Idem. Páginas 15/16.

<sup>479</sup> Ibidem. Página 60.

como um objeto de discussão mais adiante aqui em nossa tese; daí, não nos aprofundarmos aqui neste parágrafo.

Acreditamos que para um perfeito entendimento sobre *Vivo Numa Ilha* faz-se necessário, e que nos elucidem quanto às perguntas que irão surgindo durante nossa análise.

O texto de Márlio Silveira, pode-se dizer que enquadra-se em vários estilos teatrais tão em voga na sociedade contemporânea, que ao longo das décadas, receberam vários títulos como: Teatro Alternativo; Teatro de Criação Coletiva; Teatro Experimental; Teatro Didático; Teatro Laboratório, Teatro de Protesto, Teatro de Agit-Prop, etc.

Se até agora pedimos licença para Luiz Paulo Vasconcellos, para que o mesmo, pudesse elucidar sobre as questões levantadas aqui sobre o teatro de Agit-Prop, o teatro de Criação Coletiva. Agora iremos nos ater aos outros estudiosos brasileiros<sup>480</sup> que com muita competência traçam um perfeito painel sobre os assuntos que levantamos aqui sobre as mais diversas nomenclaturas do teatro da nossa contemporaneidade.

Então, voltaremos a esse tópico para que possamos entender melhor o termo Agit-Prop, até porque não queremos ficar apenas com uma única visão, ou seja a de Luiz Paulo Vasconcellos. Então passamos a palavra para os nossos três autores:

O teatro de agitação e propaganda, ou simplesmente agit-prop, fez-se presente na Rússia revolucionária logo nos primeiros momentos, alimentado pelo desejo urgente de participação das organizações de trabalhadores e associações culturais independentes.

No Brasil, podemos entender a produção teatral dos Centros Populares de Cultura, CPCs, da União Nacional dos Estudantes, como modalidades de atuação agitpropista. Surge no ambiente universitário, atrasado algumas décadas no que se refere às matrizes, mas na vanguarda do revival agitpropista da Europa e da América dos anos de 1960.<sup>481</sup>

---

<sup>480</sup> *Dicionário do Teatro Brasileiro*. Orgs. J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima: Editora Perspectiva, 2006.

<sup>481</sup> *Idem*. Páginas 17/18.

Dissemos anteriormente que *Vivo Numa Ilha* se enquadra em vários estilos ou gêneros teatrais, nesse momento voltaremos aos teóricos para que nos expliquem o termo Teatro Alternativo:

A partir dos meados da década de 1970, a arte brasileira experimentou diversos caminhos, entre eles o marginal, o independente, o desbunde, o udigrudi, designações geralmente vinculadas às heterodoxas práticas contra-culturais. A designação de alternativo ganha destaque no início dos anos 80.

O que pode ser considerado alternativo, desde então? Observem-se duas perspectivas: a artística e a de produção. Na primeira, são incontáveis os grupos e espetáculos montados que, deliberadamente, posicionaram-se contra as convenções estabelecidas, em vieses tão díspares quanto são eles em número, tornando impossível as classificações. Na segunda, um marco seguro é o surgimento do Grupo Ta Na Rua, sob o comando de Amir Haddad, em 1978.<sup>482</sup>

Podemos afirmar que não só o Grupo A de Florianópolis, assim como a grande maioria dos grupos de Santa Catarina até o início de 1990 se reivindicavam do caráter de alternativo. Durante essa década a Federação Catarinense de Teatro Amador aboliu de sua sigla a última letra e passou a se chamar Federação Catarinense de Teatro e aglutinou todos os grupos do Estado; até porque o profissionalismo não era assunto em pauta naquele momento. Reinava o amadorismo e o alternativismo.

Como nos apropriamos dos estudos de Vasconcellos sobre o teatro de Criação Coletiva, iremos agora saber do entendimento dos nossos teóricos que escreveram o Dicionário do Teatro Brasileiro e como classificam esse estilo de teatro:

A criação coletiva surge com os conjuntos teatrais que, nas décadas de 1960 e 70, associam todos os elementos da encenação, inclusive o texto, em um mesmo processo de autoria baseado na experimentação em sala de ensaio. Na Europa, esse método de construção cênico-dramatúrgica está ligado a encenadores – como Peter Brook, Giorgio

---

<sup>482</sup> Ibidem. Página 22.

Strehler, Ariane Mnouchkine e Lucca Ranconi – que , à frente de uma companhia, propõem novas formas de atuação e de especialização, muitas vezes se apresentando fora das salas convencionais.<sup>483</sup>

Como já havíamos dito a montagem de *Vivo Numa Ilha* teve a direção coletiva e o texto foi formatado por Márlcio Silveira e ele nos disse que recebeu subsídios não só dos integrantes do Grupo A, assim como de outras pessoas, que durante alguns anos foram paulatinamente contribuindo para que essa dramaturgia fosse consolidada.

Durante muitos anos, falou-se em Santa Catarina e claro, em quase todo território nacional, que muitos grupos enveredavam-se pelo caminho do Teatro Experimental. E para que possamos entender esse estilo iremos nos apropriar novamente de nossos estudiosos:

Embora toda obra-de-arte possa conter algum traço de experiência operada nela mesma, a acepção contemporânea de experimento artístico implica uma articulação realizada pelo autor sobre os códigos com os quais trabalha.

Entre as mais notórias correntes ligadas ao experimentalismo desde o começo do século XX, sobressai o teatro espontâneo, preconizado por N. Evreinoff, na tentativa de abolir a distancia entre a vida e o teatro, o espectador e o ator.

Naquilo que concerne ao intérprete, esta proposta vai repercutir mais intensamente nos anos de 1960 junto a dois Poloneses: Jerzy Grotóvski que, através do método da auto-penetração, ambiciona um ator-santo cujo ofício aproxima-o de um oficiante místico, radical ultrapassagem do estágio de verismo psicológico de matriz stanislavskiana; e Tadeuz Kantor, que anuncia nos seus espetáculos o desaparecimento do ator.<sup>484</sup>

É claro que Márlcio Silveira não sabia que o seu teatro tivesse essa dimensão e que o mesmo poderia ser enquadrado em estilos ou gêneros. Mas os integrantes do Grupo A, nos anos 80 se proclamavam estarem fazendo um Teatro Experimental, tão em voga naquela década.

---

<sup>483</sup> Ibidem. Página 101.

<sup>484</sup> Ibidem. Página 139.



Acreditamos que podemos passar adiante e nos enveredarmos por outras searas; porque, até aqui queríamos historiar um pouco dos estilos de teatro e acreditamos que a dramaturgia objeto de nossa análise esteja próxima a quase todos estes estilos, até porque, todos buscavam e buscam incessantemente um novo teatro, em Santa Catarina não foi diferente, assim como na dramaturgia de Silveira.

O estudioso Patrice Pavis<sup>485</sup> levanta em seu dicionário, um assunto que para nós parece pertinente, e porque não dizer, de uma urgência literária que é do entendimento sobre o que é um teatro puro e um teatro literário. E até agora, tentamos inquirir alguns dos nossos estudiosos para que os mesmos nos ajudem a elucidar este entendimento sobre *Vivo Numa Ilha*.

Sendo assim, iremos passar a palavra a Pavis e que o mesmo nos explique sobre Teatro Puro ou o Teatro Literário:

A teatralidade é uma propriedade do texto dramático? É o que se pretende dizer frequentemente, quando se fala de texto muito “teatral” ou “dramático”, sugerindo assim que ele se presta bem à transposição cênica (visualidade do jogo teatral, conflitos abertos, troca rápida de diálogos).

Constata-se, aliás, a mesma ambigüidade no qualificativo teatral: ora significa que a ilusão é total; ora, ao contrário, que o jogo é demasiado artificial e lembra, sem trégua, que se está no teatro, ao passo que a gente gostaria de sentir-se transportado para um outro mundo ainda mais real que o nosso. Desta confusão sobre o estatuto da teatralidade decorrem as polêmicas, muitas vezes estéreis, sobre a atuação mais ou menos natural do ator.<sup>486</sup>

A teatralidade a que Pavis se refere, podemos encontrar na obra de Silveira, pois, ao lermos o texto, somos transportados para lugares e situações históricas sobre a Ilha de Santa Catarina; é claro que acabamos acreditando nessa realidade imposta pelo texto do dramaturgo; principalmente quando a interpretação dos atores quase nos aproxima do mundo natural.

---

<sup>485</sup> *Dicionário de Teatro*. Patrice Pavis: Editora Perspectiva, 1999.

<sup>486</sup> *Idem*. Página 373.

A dramaturgia de Márlío Silveira nos traz um estudo quase que antropológico sobre Florianópolis desde quando a capital ainda se chamava Desterro e a colonização dos açorianos. Na cena entre o Capitão da fragata e seu Arauto, eles cantam quando da partida de Portugal para as terras de Nossa Senhora do Desterro: A coroa portuguesa / Resolveu nos ajudar / No Brasil vou Ter riqueza / No Brasil vou melhorar / Dizem que vamos pruma ilha / Uma ilha igual a esta / E quando lá chegarmos / Haverá uma enorme festa.<sup>487</sup>

Se é verdade que *Vivo Numa Ilha* enquadra-se em vários estilos teatrais e que podemos nos enveredar por qualquer um destes; podemos dizer que estamos diante de um teatro que se reivindica do pós-moderno, ou como nos explica muito bem o grande mestre Clóvis Garcia<sup>488</sup>, quando se trata de explicar o teatro do terceiro milênio:

Agora que estamos no limiar do Terceiro Milênio, parece-me interessante essa reapresentação do nosso passado teatral. Acredito que o novo teatro será pouco aristotélico, pois todo o século XX procurou contestar Aristóteles, ou melhor, o aristotelismo, já que os seguidores do filósofo grego impuseram, durante vinte e quatro séculos, princípios rígidos para definir o que é teatro, sempre sofrendo a oposição do teatro popular. Penso que o Terceiro Milênio nos trará um teatro livre de princípios rígidos e será popular, realizado fora do edifício teatral.

Certamente continuará a ter seguidores de Aristóteles, um teatro feito por intelectuais, num edifício de alto custo pela sua aparelhagem tecnológica, para uma pequena elite, mas o teatro criativo, sem princípios rigorosos, feito na rua, nos barracões, nos pátios, nos porões, nas igrejas, nos edifícios abandonados, será o grande teatro popular. Como o século XVI, em que a tragédia culta e a comédia “sostenuta” não sobreviveram à sua época, ficando para nós o teatro popular, então desprezado da *Commedia dell'Arte*, que influencia até hoje a nossa arte cênica, assim será o teatro novo, popular, criativo, sem regras inflexíveis e feito em qualquer espaço.<sup>489</sup>

---

<sup>487</sup> *Vivo Numa Ilha*. Página 01.

<sup>488</sup> *Os Caminhos do Teatro Paulista*. Clóvis Garcia: Editora Prêmio, 2006.

<sup>489</sup> Idem. Página do prefácio.

Depois dessa lúcida exposição sobre o teatro do terceiro milênio por um dos mais sábios estudiosos da cena brasileira; podemos dizer que estamos muito à vontade para poder continuar analisando *Vivo Numa Ilha*, que diante do exposto pelo Mestre Clóvis Garcia em que ele nos diz que neste milênio, teremos um teatro mais popular e sem regras inflexíveis, o que nos deixa margem para uma lucubração fértil sem precedentes.

Então, se vamos analisar um texto de teatro que acreditamos, se enquadra nos sem regras inflexíveis; acredito que podemos nos apropriar de todo esse material que pesquisamos que nos permite pedir licença para todas as poéticas aqui estudadas e quem sabe até não compactuar com algumas delas. Então, seguimos adiante.

Assim sendo, gostaríamos inicialmente de discutir os estudos de Renato Cohen<sup>490</sup> em que ele analisa a cena contemporânea nas vanguardas européias e nos Estados Unidos e claro não deixando de fora o Brasil, através da sua práxis bem sucedida. Ele nos deixou um importante e reflexivo depoimento de seu teatro da década de 80. Então, passamos a palavra para o nosso estudioso:

O primeiro objeto desse trabalho é estudar o procedimento work in progress, processo este delinea uma linguagem com especificidade nos aspectos da recepção, criação e formalização.

A criação pelo work in progress opera-se através de redes de leitmotiv, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a interatividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem.<sup>491</sup>

É assim que Cohen inicia seu estudo sobre o Work in Progress; através do ontológico para descobrir a verdadeira natureza do ser humano. E sendo assim, podemos dizer que a dramaturgia de Márlío Silveira, trata-se de um estudo ontológico sobre a ilha e a sua comunidade, que explicita-se com a música de

---

<sup>490</sup> *Work in Progress na Cena Contemporânea: Criação e Recepção*. Renato Cohen: Editora Perspectiva, 2006.

<sup>491</sup> Idem. Página 01.

abertura do espetáculo: Vivo numa ilha / Ilha menina / Filha da mãe continente / Chamada Catarina / Debaixo do céu / Tem uma ilha / Em cima da Ilha / O sol é que brilha / De noite a lua / Reluz e flutua / Pesco tainha, tainhota e bagre / Só não pesco o sol / Pois não faço milagre / Ai, essa ilha / Trilha onde o sol passa e brilha / Essa menina / De noite a lua ilumina / De dia o sol é que brilha / De noite a lua ilumina.

Cohen não restringiu seu estudo sobre o work in progress, apenas no ontológico, ainda em suas pesquisas ele falará sobre o “parateatral”<sup>492</sup> definindo-o assim:

A experiência parateatral, no seu movimento de alargamento de fronteiras com o topos teatral – focando outras atuações, criações e contextos de representação – estabelece o recorte da cena contemporânea do work in process: experiências de espaço-tempo, da relação com o público no campo parateatral, enquanto espaço de linguagem.

Estas recuperam as proposições dos teatralistas Gordon Craig e Adolph Appia, a cena limite de Antonin Artaud são concretizadas por Grotowski (no âmbito do teatro antropológico), pela cena derrisória do Living Theatre e, pelas experiências do Happening / performance<sup>493</sup>.

Não queremos aqui nos repetir; mas já citamos que o texto *Vivo Numa Ilha* de Márlio Silveira, pode partir do pressuposto de que nos dá margem para qualquer tipo de análise, portanto, não é de surpreender se disséssemos tratar-se de uma dramaturgia parateatral; pois a mesma se encaixa em todos os tópicos elencados por Cohen.

Logo no início do espetáculo em que os atores cantam *Vivo Numa Ilha*, ouve-se uma voz off de aeroporto: Atenção, Senhores passageiros, com partida marcada do porto inseguro da ilusão, queiram juntar-se ao Grupo A. Soltem os cintos, sintam-se bem e boa viagem.<sup>494</sup>

Se o parateatral tem a preocupação em discutir o tempo-espaço e a sua relação como o público no texto de Márlio as ações vão acontecendo simultaneamente. Ouvimos uma voz em off de aeroporto; logo luz sobe em

---

<sup>492</sup> Termo que segundo Cohen, foi utilizado por Grotowski e definirá sua obra artística.

<sup>493</sup> Ibidem. Página 12.

<sup>494</sup> *Vivo Numa Ilha*. Página 02.

resistência e os atores entram e apoiados por uma coreografia, cantam a música “Lá Vai a Nave”. Pedimos Licença para decolar a nossa nave espacial / Totalmente feita de prata, prata, prata / Canoa interestelar / Vento, lua e nada / Iremos agora para outra galáxia / Voamos passeios na via-láctea / Chocolate e lua de prata, prata, prata / Brilho da estrelas / Que são todas de prata / Somos profetas de outro capítulo / Cavaleiros andantes do infinito / Astronautas de um sonho de prata, prata, prata / Doces astronautas de Mel e cabeça feita.<sup>495</sup>

Depois da coreografia e da música cantada o palco até então nu, vai transformando-se em um circo e os atores se apresentam para o público ao som de uma música circense, apropriando-se de uma linguagem cômica para ironizar a comunidade de Florianópolis, o teatro e os seus simpatizantes. As personagens não têm nomes; utilizam-se dos próprios nomes artísticos.

E nesta brincadeira circense, os atores abordam temas pertinentes a comunidade florianopolitana e catarinense. A primeira pergunta que os atores fazem é saber quem está no circo; primeiro com as ingênuas perguntas, como: Tem macaco, tem palhaço, tem leão? e etc... e vão até a clássica pergunta: O palhaço o que é? e o demais atores, respondem: É ladrão de mulher!

E depois destas brincadeiras, Márlío irá cumprimentar o público e agradece a presença de todos e em especial a presença de personagens fictícias, vejamos: Senhoras e senhores, vamos salientar aqui a presença do Presidente do Carcará Futebol Clube da Costeira do Pirajubaé. Destacamos também a presença da digníssima Presidenta da Liga Feminina Mulheres da Cova Funda, que está acompanhada do digníssimo Presidente do CTG – Machos do Saco Grande. E como não poderia deixar de notar, a presença do povão aí da geral! Boa noite, meu povo! (todos aplaudem) Está muito fraco, minha gente, mais forte. Boa noite. (todos respondem mais forte agora). Meu povo, vocês vieram aqui neste circo para ver leão? <sup>496</sup>

E Márlío continua a brincadeira e diz que aquilo não é um circo e sim, um teatro. Ou melhor uma espécie de circo teatro. Nesse momento, os demais atores começam a sair e um deles o chama de: viado! E Márlío se justifica dizendo: Meu povo, ao invés da emoção do trapézio, teremos a emoção da atuação sincera; (o povo vaia) ao invés de feras, teremos atores: (vaidas) o que é isso, minha gente. Teatro é cultura!<sup>497</sup>

Os demais atores que nesse momento são espectadores, gritam, dizendo: Que cultura, coisa nenhuma! Tem ator da Globo? Outro diz que: Que nada, isto é tudo daqui

---

<sup>495</sup> Idem. Página 02.

<sup>496</sup> Ibidem. Página 03.

<sup>497</sup> Ibidem. Página 04.

mesmo gente. E outro mais exaltado, grita: E eu vou lá gastar dinheiro com gente daqui? Gente daqui eu vejo na rua mesmo. Teatro daqui é uma bosta.<sup>498</sup>

Nesse momento a luz desce em resistência e fica apenas um foco em dois outros atores que dialogam sobre o que acabara de acontecer. Ator AB, até que defende a trupe, quanto ao Ator AC é radicalmente contra. Troca de luz abrupta e agora direcionada em Márlío que fala: Mas, apesar da incompreensão popular, o teatro deve continuar, pois, semear emoção, eis a nossa missão.<sup>499</sup>

Nesse momento o autor interrompe a cena e através de um foco de luz nos leva para outro espaço do espetáculo e com isso, quebra a sensação da ilusão teatral. Esse procedimento nos remete ao *work in process* que nos fala Renato Cohen<sup>500</sup> quando ele diz tratar-se de um fluxo de associações, uma rede de interesses / sensações / sincronicidades, vejamos:

O procedimento criativo *work in process* característico de uma série de expressões contemporâneas, enquanto processo gestador, delinea uma linguagem com especificidades na abordagem dos fenômenos e a representação, produzindo outras formas de recepção, criação e formalização. Apesar dessa fase processual existir também em outros procedimentos criativos, no campo em que estamos definindo como linguagem *work in process*, opera-se com maior número de variáveis abertas, partindo-se de um fluxo de associações, uma rede de interesses /sensações / sincronicidades para confluir, através do processo, em um roteiro de / storyboard.<sup>501</sup>

É claro que quando se cria um roteiro de storyboard, o mesmo só será possível através de um processo e, esse processo como explica Cohen, acontece quando há um número de variações abertas; é o que estamos analisando na dramaturgia de Márlío Silveira. O autor criou um texto, através de quadros e com linguagens específicas. Mas, para que se entenda melhor o significado da palavra processo, voltemos aos estudos de Renato Cohen:

---

<sup>498</sup> Ibidem. Página 04.

<sup>499</sup> Ibidem. Página 05.

<sup>500</sup> *Work in Progress na Cena Contemporânea*. Renato Cohen. Editora Perspectiva, 1998.

<sup>501</sup> Ibidem. Página 17.

O termo *work in progress* tem aparecido com freqüência na fala de artistas, e também na literatura, muitas vezes como sinônimo de *process*. Dentro desse conceito também está embutida a noção de obra em feitura, de risco, de projeção ao longo do tempo / espaço.

Como estamos enfatizando a noção de processo, com todas as implicações dessa terminologia, optamos por utilizar essa nomenclatura acrescentando, em alguns momentos, as conotações positivas do termo *progress*.<sup>502</sup>

Ora, se o termo *processo* para Cohen está ligado a uma obra em feitura, de risco e que se projetará ao longo do tempo, podemos dizer que o texto *Vivo Numa Ilha* para se consolidar como texto teatral, levou aproximadamente uns 10 anos para ser creditado como um texto acabado.

Podemos dizer que a dramaturgia de Márlío tem a incipiência de um *happening*, que ao longo do tempo e através das improvisações, irá se consolidar como dramaturgia na boa acepção da palavra. A força do texto do autor está todo calcado na linguagem, e é através dessa linguagem que nos anos oitenta a crítica o consagrou como um teatro de vanguarda.

Cohen, durante os seus estudos falou que essa linguagem é resultante de processos, principalmente das vanguardas com o objetivo de confrontação. Então passamos novamente a palavra para o nosso estudioso:

A linguagem operativa que se constrói a partir do procedimento criativo *work in process* e a cena resultante desse processo não são expressões contemporâneas isoladas, inscrevendo-se, sim – no uso do dado transgressor, na vivência paroxística, na emergência das potências imaginárias e irracionais e na confrontação com o modo de recepção institucionalizado –, no percurso do projeto utopista das vanguardas e das manifestações recentes do *happening* e da *performance*.<sup>503</sup>

Ao traçarmos um paralelo do *work in progress* de Renato Cohen, com a dramaturgia de Márlío Silveira, não estamos querendo impor este estilo para *Vivo*

---

<sup>502</sup> Ibidem. Página 21.

<sup>503</sup> Ibidem. Página 115.

*Numa Ilha* e, sim, dizer que o mesmo é um texto em aberto e por isso, sujeito a um bom número de interpretações, até mesmo para um Work in Progress.

Depois desse importante estudo sobre o Work in Progress de Renato Cohen em que ele fala das grandes vanguardas européias e americanas, e o incipiente evento ocorrido no Brasil, tentamos dialogar com esse estudo, apropriando-se do mesmo e dizer que, a dramaturgia de Márlío Silveira, traz em sua essência uma proximidade de gêneros e alguns traços estilísticos desse importante movimento, cuja origem dá-se a partir dos anos sessenta.

Não queremos nos restringir apenas a este estudo; mas através de outros teóricos nos apropriarmos das poéticas destes, para que pudéssemos entender melhor o texto *Vivo Numa Ilha* e quem sabe definí-lo em algum gênero.

Vamos nos adiantar em nossa pesquisa e dizer que a dramaturgia de Silveira está centrada na épica, no bom sentido da palavra. Peter Szondi<sup>504</sup> para estudar o gênero épico, foi até Piscator e Brecht para falar sobre a problemática do naturalismo dos quais, dirá serem ambos herdeiros, ao mesmo tempo em que reivindicam a estrutura épica:

Como Piscator, Brecht é um herdeiro do naturalismo. Suas experiências também principiam ali onde a contradição entre temática social e a forma dramática vem à tona: no “drama social” do naturalismo. mas não é exatamente o naturalismo que Piscator e Brecht defenderam e levaram ao êxito às custas da forma dramática, e sim seu antagonista interno, que, sob a lei formal do drama, limitava-se a aparecer em um disfarce temático. Porém, enquanto o diretor Piscator retira da estrutura antitética do “drama social” o elemento de revista e o converte em novo princípio formal, o dramaturgo Brecht vai mais fundo: interessa-lhe a entronização do princípio científico, que, embora pertença essencialmente ao naturalismo.<sup>505</sup>

Na obra de Silveira, o mesmo se propõe a discutir os problemas sociais de sua comunidade e por se tratar de um texto que se apropria da épica o mesmo se permite passear pelas mais diversas linguagens e gêneros do teatro com-

---

<sup>504</sup> *Teoria do Drama Moderno*. Peter Szondi: Editora Cosac & Naify, 2001.

<sup>505</sup> Idem. Página 133.



temporâneo. É o que se vê na cena em que a mãe através do solilóquio, conversa com a filha Elisete que se encontra ausente da cena.

A mãe chama pela filha para que ajude nos afazeres domésticos. Ela comenta com a filha a gravidez da namorada do irmão e agora eles têm que casar. Pede para que a filha abandone os seus amigos bobos e ir junto com o irmão para uma capital. A capital a que a mãe se refere é Florianópolis em que ela descreve como maravilha, vejamos: Aqui você não faz nada, lá ocê pode ser útil. Deixe este Interior, meu amor. Tão linda Florianópolis! Lave o brócoli. Lá é sempre verão. Você vai ver o mar: Eta trem bão! Tomar sol e nadar. Povo hospitaleiro... o saleiro! O quê? Você não quer ir? Há, há, há. Faz-me rir. Seja sensata, não seja chata. Você vai ter o seu quarto. Um lindo quarto só para você. Um armário enorme e um aparelho de TV. Você parte amanhã. A viagem é fenomenal. Ta aqui tua passagem: Ônibus convencional. Precisam tua ajuda. Lave a colher suja. Está claro. Bata as claras. E não diga mais nada. Faça a salada.<sup>506</sup>

É claro que se trata de uma cena aparentemente banal e um texto sem nenhuma pretensão. Mas, olhando por outro ângulo, podemos dizer que trata-se de uma cena com aspecto naturalista e numa estrutura épica em que está se discutindo um problema social; até porque a personagem Elisete será uma das protagonistas das cenas vindouras em que ela encontrará uma cidade totalmente contrária ao que havia vislumbrado sua mãe, assim ela irá deparar-se com uma Florianópolis totalmente ao avesso.

Peter Szondi em seu estudo diz que haverá uma contradição entre a temática social e a forma dramática; sabemos que esta preocupação não estava na ordem do dia na dramaturgia de Márlío Silveira. O próprio dramaturgo disse que apenas quis escrever um texto que pudesse falar dos problemas de sua cidade. Só que o mesmo traz em seu âmago muitas ondulações e nos força a uma infinidade de leituras.

Para que possamos entender melhor essa relação entre o teatro dramático e o épico e todas as especificidades entre uma e outra estrutura, iremos aos estudos de Jean-Pierre Sarrazac<sup>507</sup> em que ele focará este assunto:

---

<sup>506</sup> *Vivo Numa Ilha*. Páginas 05/06.

<sup>507</sup> *O Futuro do Drama*. Jean-Pierre Sarrazac: Editora Campo das Letras, 2002.

Com o drama, penetramos num universo fundado sobre a clausura e a proximidade: na atmosfera fechada do microcosmo teatral, reunião de individualidades fixadas no seu papel subjetivo, deslocamo-nos, gradualmente, por entre senhores e vassallos, credores e devedores, mestres e escravos. Com o teatro épico, acedemos a uma nova dimensão do espaço e do tempo, a dimensão do distante. E, obviamente, para mostrar estes planos distantes em simultâneo, estas realidades que se cotejam, reduz-se, condensa-se, corta-se. O autor do teatro dramático cria um mundo aparentemente feito de uma só peça; o autor do teatro épico compõe um patchwork. A peça dramática é lisa, sem ondulações, o seu desenho/ilustração de eleição é o matizado; a obra épica é franzida, com riscas em todos os sentidos, o seu efeito dominante é o contraste.<sup>508</sup>

Dentro de uma perspectiva épica em *Vivo Numa Ilha*, Sarrazac nos diz que uma obra épica é franzida, com riscas em todos os sentidos e tem como elemento dominante o contraste. Para comprovarmos o que nos diz o estudioso, mostraremos agora uma cena em que o ator Piero Falci, apresenta sua personagem num solilóquio em que ele, fala com sua mãe, revelando seus sonhos e suas futuras aventuras.

A personagem que Piero Falci interpretará, sonha também em ir para Florianópolis e enaltece as maravilhas da ilha. Sonha estudar educação física ou se dedicar ao roqueról. E viver um sonho ecológico.<sup>509</sup>

E nesse contraste em que fala Sarrazac, Márlío Silveira vai nos apresentando as personagens com seus sonhos e ao mesmo tempo em que todos eles idealizam uma Florianópolis dos sonhos – um paraíso. E num outro foco, surge a personagem interpretada por Márlío Silveira que será um nativo de Florianópolis, frequentador de botecos e nesses locais ele contrai dívidas com lanches e bebidas. Sonha em morar sozinho, tem um linguajar de baixo calão, ao mesmo tempo em que sonha desaparecer da ilha.

O que acabamos de falar nos reporta a linguagem épica até porque as personagens se apresentam através dos próprios atores e assim, através deles é que passamos a conhecer estas personagens e os seus contrastes. No texto *Vivo*

---

<sup>508</sup> Idem. Página 37.

<sup>509</sup> *Vivo Numa Ilha*. Página 06.

*Numa Ilha* podemos dizer que estes acontecimentos dão-se através de uma narrativa fragmentada ou rapsódica, que nos aproxima do épico e às vezes da dramática. Vejamos como nos explica Jean-Pierre Sarrazac.<sup>510</sup>

Aos questionarmo-nos sobre o aparecimento de um teatro rapsódico, ou seja, composto por momentos dramáticos e fragmentos narrativos, acabamos por nos interrogar se a nossa tradição teatral não esconde há muito tempo uma parte refratária à forma dramática, uma parte épica.<sup>511</sup>

Ainda sobre este assunto sobre a fragmentação narrativa que ora aparece na dramática ou no épico; podemos dizer que Anatol Rosenfeld<sup>512</sup> já tratara disso com muita maestria em seus estudos sobre o teatro épico:

Uma peça, como tal pertencente à Dramática, pode ter traços épicos tão salientes que a sua própria estrutura de drama é atingida, a ponto de a Dramática quase se confundir com a épica.<sup>513</sup>

Portanto, Jean-Pierre Sarrazac e Anatol estão certos, com ênfase maior aos estudos de Rosenfeld, até porque, ele deixa bem claro em seus estudos essa possibilidade, desses gêneros confundirem-se a ponto de que possamos numa leitura desatenta, optarmos por uma ou por outra.

Acreditamos, que diante do exposto a dramaturgia de Silveira nos dá uma liberdade maior para que possamos nos embrenhar por outras searas e por que não com “total liberdade” de a definirmos quem sabe na escolha de um, ou muitos gêneros.

Portanto, voltamos a inquirir Sarrazac<sup>514</sup> para que o mesmo nos elucide outros questionamentos. O teórico nos diz em seus estudos que o autor dramático tradicional é forçado a recorrer à falsa modéstia: esconde-se sistematicamente por trás das personagens; ao contrário do que acontece numa peça épica em que

---

<sup>510</sup> *O Futuro do Drama*. Jean-Pierre Sarrazac: Editora Campo da Letras, 2002.

<sup>511</sup> Idem. Página 49.

<sup>512</sup> *O Teatro Épico*. Anatol Rosenfeld: Editora Perspectiva, 1994.

<sup>513</sup> Idem. Página 22.

<sup>514</sup> *O Futuro do Drama*. Jean-Pierre Sarrazac: Editora Campo das Letras, Portugal, 2002.

o autor é quem dá a palavra às personagens. Então passemos a palavra para Jean Pierre Sarrazac:

Se, durante a leitura de uma peça, ouço a voz do seu autor, quer esta voz seja límpida ou camuflada, quer me chegue diretamente ou através de um intermediário, sei, antecipadamente, que a representação não será clara. Essa voz é perturbadora: do teatro, da ficção. Ela conta-nos o modo como o autor apreende o mundo. Melhor ainda, esta voz está à escuta. Faz-nos sair, ao autor, ao ator e a mim, do solipsismo em que o velho teatro nos tinha encerrado. Esta voz, que transforma o autor em “sujeito épico”, é contígua ao teatro e a realidade; percorre os caminhos mistos da arte e da vida.<sup>515</sup>

E seguindo adiante nos estudos de Jean-Pierre Sarrazac, ele nos fala do termo “quadro” em que este abrange uma pluralidade de recortes, como: quadros stricto sensu, “seqüências”, “fragmentos”; a obra de Silveira está toda permeada desses quadros e são estes quadros que nos colocam numa narrativa cronológica do texto permeando todas as ações. Voltemos à Jean-Pierre Sarrazac:

No interior desse processo, o termo “quadro” deve, como é evidente, ser entendido de uma forma genérica. Ele abrange uma pluralidade de recortes: quadros stricto sensu, mas também “seqüências”, “fragmentos”, “movimentos”, e mesmo “dias” da Comédia espanhola, etc., sem esquecer todos esses recortes essenciais que não tem nome, que permanecem implícitos, mas que, de elipses em interrupções e rupturas, tornam o exterior de um drama moderno tão fraturado quanto o mar de gelo<sup>516</sup> 2.

A dramaturgia de Silveira foi concebida em quadros com uma variação de recortes e com cenas isoladas que no decorrer da narrativa elucidam-nos a trama em que os atores-personagens anunciam os acontecimentos. Na cena entre o encontro de Pin e Elisete – primeiro entra a personagem Pin, fala para os espectadores que agora realizou seu sonho de levar uma vida natureba, estar junto de um povo simples que ele carinhosamente o chama de gracinha .

---

<sup>515</sup> Idem. Página 59.

<sup>516</sup> Ibidem. Página 74.

Depois que a personagem de Piero Falci nos conta que já está vivendo na ilha e o quanto é bom viver junto a natureza; um outro foco de luz surge e um contra-regra coloca uma cadeira no meio do palco. Em seguida entra a personagem interpretada por Elisa que anuncia onde ela está: Shopping Center Preço Açú. Bar-gunça. É nesse que eu vou. (senta-se na cadeira) Me da um guaraná. Pra comer, só um chiclete.

Nesse momento, surge a personagem interpretada por Piero, que traz uma cadeira, segurando-a pelos pés e simulando uma moto. Passa pela personagem Elizete, quando a vê, pára, ajeita a cadeira ao lado dela. Os dois se apresentam e travam um diálogo inusitado com gírias de suas regiões e aos poucos os dois vão descobrindo os motivos que o levaram até a cidade de Florianópolis. Sendo que Pin é de São Paulo e Elizete de Belo Horizonte. E nesse diálogo, percebem um tanto espantados que a cidade vislumbrada é estranha e não preencheu as suas expectativas.<sup>517</sup>

O diálogo entre as personagens Pin e Elisete é infundável e nonsense. Mas não importa aqui; pois o diálogo fica no dia-a-dia das duas personagens e não avança como conteúdo dramático. Esta cena tem apenas um objetivo, desnudar a cidade de Florianópolis como estrutura social, cultural e política. O que queríamos mostrar com esta cena era a forma de enquadramento que Silveira utiliza em suas cenas e que foi objeto de estudo no livro de Jean-Pierre Sarrazac.<sup>518</sup>

Ainda na cena entre Pin e Elisete, surge Márlío que interpreta outra Personagem, irá convidar os dois para irem até um supermercado e lá praticam pequenos furtos\*. Logo, vão para o morro da Cruz e lá Márlío, explica para os dois o que é viver em Florianópolis.<sup>519</sup>

O que vimos até aqui com esta sucessão de cenas é que as mesmas vão se intercalando umas nas outras e os quadros narrativos vão nos mostrando e encaminhando para um entendimento das peripécias das personagens.

Para Jean-Pierre Sarrazac<sup>520</sup>, o estudioso nos diz que esta forma de teatro, obviamente são mais flexíveis dos que os gêneros da antigüidade e igualmente

---

<sup>517</sup> *Vivo Numa Ilha*. Página 07.

<sup>518</sup> *Idem*. Página 09.

<sup>519</sup> *Ibidem*. Página 13.

<sup>520</sup> *O Futuro do Drama*. Jean-Pierre Sarrazac: Editora Campo da Letras – Portugal, 2002.

menos autárquicas; uma vez que podem surgir combinadas entre si no interior de uma mesma obra. Com a palavra o mestre Sarrazac:

Estas formas, que se chamam apólogo, sátira, parábola, provérbio, alegoria, etc..., desencorajam, pelos seus imprevisíveis reaparecimentos, toda e qualquer tentativa de classificação ou tipologia. Mas têm, pelo menos, um impulso comum: propor desvios para dar conta do mundo em que vivemos; desenhar as vias oblíquas que permitem à ficção teatral atingir um realismo liberto de todos os condicionalismos dogmáticos.<sup>521</sup>

Sabemos que *Vivo Numa Ilha* trata-se de sátira e claro, uma alegoria sobre a ilha de Florianópolis e a forma como Márlio Silveira concebeu sua dramaturgia, vai de encontro ao que pensa Jean-Pierre Sarrazac, quando ele nos diz que esta tipologia nos desencoraja a uma classificação até porque está impregnada de desvios.

Estes desvios são freqüentes na dramaturgia aqui em análise; como vimos na cena anterior em que todos encontram-se no supermercado e encurralam a personagem interpretada por Márlio, e num black-out, eles se encontram em outro espaço – que é o Morro da Cruz.

Nestas cenas pudemos perceber a liberdade com que o autor utiliza-se das novas formas de teatro e as suas possibilidades de linguagens. Se fossemos centrar aqui nossa pesquisa num estudo estilístico, poderíamos dizer, que teríamos um farto material; até porque o autor, com muita propriedade, faz uso dos costumes e gírias do povo de Florianópolis, conhecido carinhosamente como “manezinho da ilha”.

E nesta liberdade narrativa o autor se apodera do que no entendimento de Jean-Pierre Sarrazac, trata-se de parábola; para que essa liberdade seja concretizada cenicamente. Então, voltamos aos estudos de Sarrazac em que ele nos explica a parábola no teatro:

Que a parábola representa o desvio por excelência, a sua etimologia é disso mesmo testemunha: parabolè, construir-se ao lado – ou precipitar-se para o lado. Uma

---

<sup>521</sup> Idem. Página 179.

parábola é uma comparação cujo segundo termo é desenvolvido em forma de narrativa. Para evocar uma questão abstrata e complexa, aquele que escreve em forma de parábola vai estabelecer uma comparação com um qualquer fenômeno ou realidade que escolherá segundo os critérios do sensível, do imediato, do surpreendente. Na perspectiva de uma arte simbólica, a parábola procede por indução: situa-se no domínio de particular para nos fazer aceder ao geral.<sup>522</sup>

Ora se a parábola na dramaturgia vem para estabelecer uma comparação narrativa como um fenômeno ou realidade e de forma alegórica, então, podemos dizer que: *Vivo Numa Ilha* nos contempla e nos força reconhecer que se trata de uma obra em que a parábola é utilizada como metáfora para narrar o *modus vivendi* da comunidade de Florianópolis.

Continuando a falar desse assunto sobre a importância da parábola na obra de Márlio Silveira, retornamos a Sarrazac em que ele discute com muita atenção este assunto:

O autor de parábola deve demonstrar as mesmas qualidades que Aristóteles reclamava para a invenção metafórica: determinar bem as parecenças, as similitudes: encontrar as comparações das coisas que nos estão próximas sem, contudo ser óbvio. Se fundamentar a parábola numa comparação demasiado hermética, o autor da parábola não será compreendido. Numa aproximação demasiado enfadonha ou demasiado esperada, nem sequer será ouvido. Mas o destino da parábola literária – romanesca ou dramática – diverge rapidamente da parábola considerada como simples figura de retórica.<sup>523</sup>

Acredito que se nos adiantarmos no texto de Márlio e partimos para a análise da cena em que as personagens Peri e Conceição irão lutar pelo o amor impossível, concluiremos que a mesma se trata de uma parábola, pois nos coloca entre o mundo simbólico, alegórico e a realidade. As lagoas do Peri e Conceição continuam em Florianópolis e milhares de pessoas habitam nos seus entornos. Aqui se trata de um mundo real.

---

<sup>522</sup> Ibidem. Página 186.

<sup>523</sup> Ibidem. Página 187.

Sarrazac irá propor que para este tipo de peça os dramaturgos percorram o caminho do alegorismo e da abstração:

Como é que, por exemplo, uma peça tem início no mundo concreto da parábola e, caminho percorrido, deriva para a abstração e o alegorismo?<sup>524</sup>

Sarrazac diz que que essas metáforas livres na parábola levam o espectador ao clima do fantástico. É isso mesmo. Quando não podemos explicar o inexplicável a colocamos num plano fantástico, é o que acontece com Peri e Conceição.

Na cena “A Maldição das Águas”, Márlio encaminha sua narrativa para o plano do fantástico. A história do amor impossível entre Peri e Conceição começa num dia qualquer; quando a mãe do jovem índio Ihe manda ir até ao armazém do senhor Elesbão, pai de Conceição. E lá, ele é mal recebido pelo dono do comércio que tenta Ihe ensinar bons modos. Depois de muita discussão, o comerciante atende Peri de má vontade. Ele volta para casa; está triste e contrariado.

Durante esta cena sua mãe Ihe pede vários afazeres e o índio faz com muita má vontade. Sua cabeça está na caça de rolinhas e nas brincadeiras com os seus amigos. Mas a mãe é enérgica e o mantém ocupado o tempo todo e isto o deixa contrariado. Logo a mãe Ihe pede para que ele vá até a vizinhança e pegue mais roupas para ela lavar: Ai, está carestia. Já não basta esta bosta de inflação, ainda tenho que aturar esta besta do Elesbão. Vou ter que pegar mais lavação. Peri, chega de lamentação. Vai na Diná, na Dinésia e diz que eu aceito mais lavação. E vai já. Nada de descansar. Um pé lá e outro cá, sem reclamar.<sup>525</sup>

Peri desenvolve indas e vindas, levando e trazendo trouxas, recebendo dinheiro. A medida que acelera seus passos, uma música que acompanha seus movimentos, logo os mesmos vão se tornando cada vez mais lentos e cansados. Quando acredita que cumpriu todas as suas tarefas decide dormir um pouco e logo é acordado com os gritos da mãe.<sup>526</sup>

---

<sup>524</sup> Ibidem. Página 189.

<sup>525</sup> *Vivo Numa Ilha*. Página 25.

<sup>526</sup> Idem. Página 27.



Ela lhe pede que volte até ao armazém do Elesbão e que compre um pouco disso e um pouco daquilo. Mesmo contrariado encaminha-se para o comércio do Elesbão. Depois da lição de moral que o velho Elesbão lhe passou, Peri agora o trata com toda uma cerimônia: Boa tarde, seu Coronel. Será que a Vossa Excelência poderia me vender um aquilo, um isso e isso também?

O coronel contrariado quer saber se o mesmo trouxe dinheiro o suficiente para levar as mercadorias. Ao pegar o dinheiro de Peri, confere e vai dizer que ainda está faltando – Peri o contraria, dizendo que desta vez trouxe o suficiente. O comerciante vai lhe dizer que as coisas aumentaram de preço outra vez. Peri contraria todas as desculpas do coronel que não sabe se justificar; na realidade não quer vender para o rapaz por ele ser índio: Olha aqui, rapaz: Se qués, qués. Se não qués diz.<sup>527</sup>

Mais uma vez o rapaz sai contrariado, chega em casa e conta o sucedido a sua mãe. Dizendo que foi inclusive humilhado pelo coronel que lhe chamou de fedido. A mãe sabe o porque das humilhações e fica na proteção do seu filho: Aquele desgraçado, explorador, assassino. É às custas dos pobres que quer virar grã-fino. E ainda por cima, maltrata meu menino. Lazarento de uma figa. Há de morrer com a boca cheia de formiga. Mas se ele pensa que vai destruir a minha felicidade, está muito enganado. Pois a felicidade que eu tenho está aqui, é você meu filho. O Coronel pode fazer qualquer coisa, mas ele nunca vai por as mãos em ti, por nada. Tu és meu filho. És todo o tesouro que Deus me deu.<sup>528</sup>

A mãe lembra que no dia seguinte será o aniversário do filho e como não tem onde comprar os ingredientes, só lhe restar mandar Peri novamente até o armazém do Elesbão. E será nessa sua ida que verá pela primeira vez Conceição. Ambos se sentem atraídos um pelo outro. Ele exclama que ela é uma menina bonita e ela ao mesmo tempo exclama a mesma coisa; achando-o bonito. Ambos num aparte.

Na ausência do pai é Conceição que fica no balcão a atender os clientes. Os dois conversam demoradamente. Peri fica sabendo que ela não é empregada e sim filha do comerciante e estava fora estudando. Ele faz suas compras e é muito bem atendido pela garota. De fora ouve-se o grito de Elesbão e Peri,

---

<sup>527</sup> Ibidem. Página 29.

<sup>528</sup> Ibidem. Página 30.

apressadamente se despede e vai embora. A partir desse momento, nascerá um grande amor entre eles. Aqui nasce a fábula que Márlio nos contará.<sup>529</sup>

Depois do encontro na venda do Elesbão, Peri e Conceição estão apaixonados um pelo outro – cada um num foco de luz e num estado monologal, falam como que estivessem dialogando com alguém. Cada um exalta o lado maravilhoso do outro: Isso mesmo. Uma menina, tão linda que eu nunca tinha visto antes. Seus olhos brilhavam como relâmpagos. E Conceição: Eu pareci uma mariposa em volta da lâmpada. E Assim eles vão enaltecendo as virtudes de um e de outro.<sup>530</sup>

A partir desse dia, Peri não se nega a ir ao estabelecimento do Elesbão. Por sua vez, Conceição se oferece para ajudar o pai na venda. Desse dia em diante, Peri e Conceição passam a se encontrar regularmente no armazém, durante a ausência de Elesbão: Puxa, Peri. Já é a sétima vez que você vem aqui hoje. Eu adoro, mas se papai souber, não vai gostar. Não sei porque, mas ele não gosta da tua mãe e nem de ti. Peri diz que a mãe dele também não gosta do Elesbão e que não importa; o importante é que eles se gostam: Sabe, Ceição, eu não consigo pensar em mais nada, em mais ninguém, só em tu, em tu, em tu, em tu. Eu queria poder te levar prá caçar coleirinha comigo. Eu ia até te dar uma arapuca de presente. E te ensinava a caçar coleirinha comigo. Eu te ensinava a caçar o meu passarinho ensinado.<sup>531</sup>

Elesbão chega de repente e surpreende Peri, furioso agride o rapaz com palavras: Seu salafrário, dizendo imundícia prá minha filha? Só não te dou com este toucinho na cara porque está muito caro. Mas deixa estar que eu já pego um bacamarte.

Enquanto Elesbão vai buscar a arma, Peri foge em disparada. A filha suplica para que o pai não faça nada com o índio e o pai explica a razão porque ela não pode se misturar com aquela raça: És ingênua, minha filha. Não conheces essa gentinha. Esse aí, nem mais pai tem. É mistura de índio com português. Mas português reles dos Açores. Tu não, filha minha. Tu és purinha portuguesa continente.<sup>532</sup>

Interrompemos aqui momentaneamente a narrativa sobre o amor proibido entre Peri e Conceição e entrarmos em outra cena construída pelo autor em que ele faz uma sátira sobre a chegada dos primeiros imigrantes à Ilha de Santa

---

<sup>529</sup> Ibidem. Página 31.

<sup>530</sup> Ibidem. Página 35.

<sup>531</sup> Ibidem. Página 40.

<sup>532</sup> Ibidem. Página 41.

Catarina. Convém salientar que esta sátira acontece antes, bem antes da história de amor entre o índio e a portuguesa.

Para entendermos melhor esta sátira na obra de Márlío Silveira, iremos recorrer novamente a Jean Pierre Sarrazac<sup>533</sup> e ver como ele nos explica a sátira numa peça de teatro, logo retornamos ao amor proibido entre Peri e Conceição:

Se a sátira é arma, é também armadura. A obra dramática que ela recorre encontra-se ao mesmo tempo espartilhada na armadura de uma retórica da ironia. A propósito desta última, Renan dizia que é “um golpe de mestre através do qual o espírito humano estabelece a sua superioridade sobre o mundo”. Talvez seja conveniente interrogarmo-nos, hoje, sobre todo o discurso de “mestria”. O que, ao meu ver, torna a sátira problemática é o ponto de altivo do autor satírico, o seu olhar de superioridade sobre a realidade, a distância que cultiva relativamente o mundo.<sup>534</sup>

É claro que uma sátira é a retórica da ironia e que o autor se sente superior sobre a realidade; porque quando ironizamos alguma coisa é certo que estamos vendo esta coisa de um jeito distorcido e se esta coisa está fora do eixo e não pudermos modificá-la cabe ao escritor satirizá-la. E isso não é nenhuma altivez como quer Sarrazac.

Ainda dentro desse estudo, Jean-Pierre falará sobre a dificuldade que encontra, hoje, a obra satírica a partir da relação contraditória que estabelece com o objeto principal que ela própria está tratando, e aqui no nosso caso, sobre a chegada dos primeiros colonizadores à Ilha e a luta pela sua ocupação, que na realidade, inicia-se naquele momento as diferenças entre a população; passamos a palavra para Sarrazac:

Podemos explicar as dificuldades que encontra, hoje, a obra satírica a partir da relação contraditória que estabelece com o objeto principal que ela própria trata: a colonização econômica, ideológica e cultural de todos e de cada um através de pensamentos e de comportamentos pequenos-burgueses, a presença do “outro em nós próprios”.

---

<sup>533</sup> *O Futuro do Drama*. Jean-Pierre Sarrazac. Campo das Letras-Portugal, 2002.

<sup>534</sup> Idem. Página 207.

Num momento em que o proletariado e a alta burguesia se transformam em abstrações, a pequena burguesia, pelo contrário, afirma-se como uma entidade ideológica transversal às classes sociais. Uma maré negra que, a uns mais, a outros menos, acaba sempre por nos atingir: um besuntar coletivo. Antes o autor satírico tratava uma realidade que ele considerava, e com razão, intrínseca.<sup>535</sup>

Depois dessa discussão sobre a sátira e as personagens objetos que darão origem às diferenciações de uma luta de classes, está claro na obra de Márlio Silveira, só que não como proletários e burguesia, porque o autor fala de um período que, supostamente, passa-se com a chegada dos primeiros imigrantes portugueses à ilha de Florianópolis. Então voltemos ao texto *Vivo Numa Ilha*.

Para que possamos retornar à cena entre o amor impossível de Peri Conceição, antes iremos apresentar os dois urubus: Aribaru e Uruburuna. Os dois irão construir a árvore genealógica da família Elesbão e da família Lavínia. Os mesmos contarão que os conflitos distam desde os tempos do reino de Portugal e a pedido de Dom João Quinto, que decide mandar seus moradores para uma outra ilha ao sul do Brasil. Márlio através de uma sátira refinada nos conta um pouco da história da colonização açoriana em Florianópolis.

As discórdias que haviam em Portugal, seus moradores trouxeram para a ilha catarinense; a estes moradores que vieram lhes foi garantido algumas vantagens: Arado, animais, moradia e muito espaço. Os moradores ao chegarem a ilha, viram que foram enganados; pois não havia nada para eles – tinham que desvistar a terra brava e combater os índios.

E os urubús retornam a cena para nos dizer que a luta é secular e que o pai de Conceição matou o pai de Peri, pensando que este havia matado sua esposa num acidente de carro de boi. Na região havia uma maldição que era o sacrifício de duas almas puras para que se cumprisse o surgimento da Lagoa da Conceição e da Lagoa do Peri. Daí o desfecho trágico que veremos mais adiante entre os dois enamorados.<sup>536</sup>

O que acabamos de ver foi uma cena em que o autor com jeito debochado nos mostra como os primeiros portugueses oriundos da região dos Açores che-

---

<sup>535</sup> Ibidem. Página 209.

<sup>536</sup> *Vivo Numa Ilha*. Página 43.

garam na Ilha de Santa Catarina. O olhar de superioridade sobre a realidade florianopolitana é nada mais que uma constatação em que o autor vê com muita tristeza a estagnação e o retrógrado pensamento filosófico e cultural daquela comunidade.

Tratando-se da constatação sobre a realidade de uma determinada comunidade, em que um autor apropria-se deste contexto a fim de colocá-lo em sua dramaturgia, Jean-Pierre Sarrazac<sup>537</sup> nos diz que:

Mas a dramaturgia da constatação que, desde há alguns anos a esta parte, parece querer ocupar o terreno que, preocupada consigo mesma, lhe deixa a sátira, também não está isenta, se acreditarmos nas palavras de Bernard Sobel, desta contradição da exterioridade interiorizada: “O problema que eu coloco, perante textos desta natureza, é o seguinte: as massas fazem a história, e fazem-na efetivamente, ainda que no metrô, de manhã, vejamos aqueles que a constituem ler o *Parisien Libéré*, muito mais do que o *L’Humanité*. Portanto, temos de tratar de objetos e não de assuntos. Tendemos, segundo me parece, para uma metafísica”.

Imagino que com a dramaturgia da constatação, se, contudo, a palavra de ordem persistir nisso, o que aconteceu com as obras dramáticas naturalistas que, passada a surpresa experimentada pelo público quando descobriu uma realidade nova – miséria, prostituição, casos sociológicos ou psicológicos de todo tipo – foram sentidas como um peso.<sup>538</sup>

Vamos por partes; se uma dramaturgia que traz em seu âmago uma constatação sociológica, filosófica, psicológica e por que não, antropológica, que para nós é muito clara na obra de Márlio Silveira, quando se reporta aos primórdios da colonização açoriana em Florianópolis, então, pode-se dizer que esta dramaturgia, como nos diz Bernard Sobel nos estudos de Sarrazac, serão as massas que farão a história, a partir do surgimento do teatro naturalista e que este estilo de teatro, inicialmente causará um certo “espanto”.

Podemos dizer que este “espanto” segundo Sobel, aconteceu na montagem de *Vivo Numa Ilha*, mesmo tratando-se de um texto dramaturgicamente

---

<sup>537</sup> O Futuro do Drama. Jean-Pierre Sarrazac: Campo das Letras – Portugal, 2002.

<sup>538</sup> Idem. Página 210.

simples, pode-se dizer, mas com um apelo para transformações radicais da comunidade na qual está inserido que é a cidade de Florianópolis.

Esta constatação na obra de Márlío, que causou um certo espanto à todos aqueles que assistiram ao espetáculo, flechou diretamente o autor e o mesmo se viu “espantado” com o que havia escrito, e não vendo nenhuma perspectiva num plano imediato de transformação daquele ambiente, em que ele também era protagonista, decide-se pelo “auto- exílio teatral em terras do além mar” como ele mesmo classificou.

Voltemos agora a história do amor impossível, que Márlío numa narrativa épica nos conta peripécias e desdobramentos entre Peri e Conceição. Quanto à Elesbão, ao saber que sua filha está se encontrando às escondidas com o índio, contrata dois policiais para caçar Peri. Ele dá a seguinte ordem aos policiais: Bem, o negócio é o seguinte. Eu sei que aquela mistura de índio com idiota vai querer ver a minha filha. E muito pior é que minha filha também vai querer ver ele. Mas se chegar perto, se ele se aproximar, vocês podem dar bala nele.<sup>539</sup>

Elesbão promete que quem liquidar com a vida de Peri, será promovido à cabo. Portanto, o destino do índio já está selado. Nesse momento o espectador já está ciente de todas as peripécias que as personagens terão que enfrentar diante dos opressores. Todas as ações encaminham-se numa narrativa épica e vão nos contando as sucessões de acontecimentos.

O autor vai criando um jogo cênico que nos leva ao plano da História e para que possamos entender isso melhor, voltamos ao estudioso Jean-Pierre Sarrazac<sup>540</sup>, que acredita que este tipo de teatro se enquadra no desenvolvimento épico de acontecimentos, próximo a um “teatro do mundo”. Em sendo assim podemos dizer que a dramaturgia *Vivo Numa Ilha* de Márlío Silveira, enquadra-se plenamente na épica, pois a obra encaminha-se na direção de acontecimentos históricos e em defesa dos oprimidos e dos excluídos socialmente, através das diversas ações simultâneas. Então voltamos ao estudioso Jean-Pierre para que ele nos elucide todas estas indagações:

---

<sup>539</sup> *Vivo Numa Ilha*. Página 55.

<sup>540</sup> O Futuro do Drama. Jean-Pierre Sarrazac: Campo das Letras – Portugal, 2002.

No entanto, não poderemos daqui concluir que o combate estético e filosófico de Brecht é o mero resultado das suas posições marxistas, porque um homem de teatro como Piscator, cujo marxismo em nada fica atrás ao de Brecht, contribui para perenizar a nostalgia de um teatro do mundo. Grande organizador de mistérios do mundo, Erwin Piscator procurou, através dos seus espetáculos, abraçar o mundo em toda a sua dimensão, mas, evidentemente, recorrendo a um ponto de vista condutor diferente do de Claudel, a uma teologia: a do confronto mundial entre as forças do socialismo e do capitalismo.<sup>541</sup>

Tanto Piscator como Brecht procuraram buscar uma estética e uma filosofia que se aproximasse das posições marxistas. Márlío nos diz que quando escreveu *Vivo Numa Ilha*, estava embuido em discutir os princípios filosóficos de Karl Marx e ao perceber que o marxismo era uma doutrina que em nada influía na vida cotidiana de sua comunidade, partiu para edificar um texto que pudesse refletir a realidade de sua comunidade. E para tanto teria que se apoderar de uma linguagem cênica capaz de atraí-la e que simultaneamente pudesse confrontá-la com a realidade.

Esta linguagem cênica que Márlío conseguiu impor ao seu texto, voltada ao cotidiano de sua comunidade e a discussão histórica da sua colonização; este pensamento está embutido nos estudos de Jean-Pierre Sarrazac em que ele fundamenta com a seguinte colocação:

Elevar o jogo cênico ao plano da história, dar a ver ao espectador o desenvolvimento épico do acontecimento, instituir um palco hemisférico (referência à Piscator) que permitisse abarcar ações planetárias, estas foram as palavras-chave de um artista marxista grandioso, que não pretendia renunciar a uma concepção totalizante e exaustiva da criação teatral. Na verdade, as noções de fábula, de personagem individualizada, de microsmo dramático, são completamente rejeitadas em benefício da utilização dos documentos e da representação das massas.<sup>542</sup>

Elevar o jogo cênico ao plano da história é o que nos diz Jean-Pierre e fazer com que o espectador reconheça o desenvolvimento épico dos acontecimentos. Na

---

<sup>541</sup> Idem. Página 218.

<sup>542</sup> Ibidem. Páginas 218/219.

dramaturgia posta aqui em questão não deixa em momento algum a platéia distanciar-se do épico; todas as cenas são como poderíamos dizer, colocadas cenicamente para que o nosso espectador perceba que está diante de um texto que propõe-se contar histórias de um jeito diferente do usual.

Em *Vivo Numa Ilha*, as cenas vão se amarrando umas às outras sem que percamos de vista o interesse por alguma delas; o autor costura muito bem o jogo cênico como nos diz Sarrazac. A última cena que estudamos da peça, foi quando o Coronel solicita ajuda de dois policiais para que os mesmos partam à caça de Peri e o tragam morto.

Abruptamente o autor sai dessa cena e se encaminha para outra em que a mãe de Peri conclama que as bruxas a ajudem; impedindo a união entre seu filho e a garota Conceição. Aqui, o autor vai se enveredar no misticismo que está impregnado em toda a Ilha de Florianópolis. Entre lendas e mitos, não podemos esquecer de Franklin Cascaes, o grande estudioso sobre este assunto.<sup>543</sup>

Diante da impossibilidade da justiça terrena em salvar seu filho, Márlio se apropria da poética mística de Franklin Cascaes e coloca a mãe conclamando as bruxas para que as mesmas acabem com o amor entre Peri e Conceição.<sup>544</sup>

Após a cena de Lavínia em que conclama as bruxas para lhe ajudarem, a cena é interrompida e volta para a cena de perseguição contra o índio Peri. Os policiais ao entrarem na mata sentem medo daquele silêncio e sabem que aquele lugar está impregnado pelo misticismo.

Nesta última cena, Márlio Silveira consegue imprimir uma velocidade que poderíamos chamar de espetacular; visto que as ações vão acontecendo simultaneamente, quase que num ritmo de uma película cinematográfica. Jean-Pierre Ryngaert dirá tratar-se de “celebração do espetacular”.

Durante a fuga, eles serão seguidos pelas bruxas que tentam jogar-lhe o feitiço solicitado por Lavínia. Mas as bruxas se atrapalham durante a execução do serviço e o feitiço não fez efeito. Elas deixam um raio luminoso por cima dos enamorados e esta luz denunciará a presença dos dois e logo são descobertos pelos policiais.

---

<sup>543</sup> Franklin Cascaes, nasceu em São José – Grande Florianópolis. Faleceu em 15 de março de 1983, era folclorista, ceramista, gravurista, escritor e pesquisador da cultura açoriana, dedicando toda a sua vida aos estudos das lendas e supertições. Usou uma linguagem fonética para retratar a fala do povo no cotidiano. Era conhecido como o bruxólogo da ilha.

<sup>544</sup> *Vivo Numa Ilha*. Página 57.



Peri ao ouvir o espirro de um dos policiais, sai por de trás das bananeiras e tenta despistá-los, mas é vão, é surpreendido com um tiro no braço. Ferido ele tenta escapar e recebe outro tiro na perna, não consegue mais caminhar. É acuado pelos policiais. Os policiais se aproximam e agora ironizam a esperteza do índio. Peri começa a delirar e falar das coisas boas de sua vida. Durante seu delírio, Peri ainda consegue ouvir um dos policiais esbravejando contra ele: Agora tu vai perceber que tu és um verme. Um infeliz que nunca teve pai e a tua mãe foi só uma ilusão. Tudo na tua vida foi só tristeza, mas tu so percebe agora, na hora da tua morte. Fedido, fudido, tu vais morrer sem o último adeus.

E num último suspiro, grita por Conceição e os policiais lhe desferem um tiro final e Peri morre. Conceição ouve os tiros e fica apavorada e já sabe que o pior aconteceu com o seu amado.<sup>545</sup>

Nesse momento, voltam as bruxas e dizem que irão acabar com a vadia que é Conceição. Evocam poderes sobrenaturais e assustam Conceição que suplica para que elas a deixem em paz. Elas arrastam a garota morro acima e lá chegando, fazem suas orações: Sete voltas prá subir / Sete voltas prá descer / É aqui mesmo / Que tu vais morrer.<sup>546</sup>

O texto de Márlío poderia acabar por aqui. Mas ele prefere através da sátira mostrar os desfechos das mortes de Peri e Conceição. Por isso, podemos dizer que o autor acaba inchando a sua obra com excessos de situações e sobre este assunto o estudioso Jean-Pierre Ryngaert<sup>547</sup> nos diz que este tipo de teatro se dá devido a pujância de ideologia, vejamos:

O teatro estava como que inchado por um excesso de ideologia, adubado por um excesso de discurso que analisa o mundo por perspectivas históricas. A sociedade acabava por ser encarada exclusivamente do ponto de vista dos grandes princípios políticos, com o risco de os personagens não serem mais do que alegorias e de indivíduos verem suas identidades se dissolverem nos movimentos de massa.<sup>548</sup>

---

<sup>545</sup> Idem. Página 62.

<sup>546</sup> Ibidem. Página 65.

<sup>547</sup> *Ler o Teatro Contemporâneo*. Jean-Pierre Ryngaert: Editora Martins Fontes, 1998.

<sup>548</sup> Idem. Página 52.

Jean-Pierre tem razão em parte. É claro que o alegórico parece quase que sintomático nas dramaturgias contemporâneas; acredito que as personagens não se dissolvam diante do espectador como diz Ryngaert, acredito que essas personagens só vêm a acrescentar ou reafirmar um ponto de vista ideológico do autor.

Ainda em suas afirmações, Jean-Pierre acrescenta que este tipo de dramaturgia, acaba se manifestando em defesa dos interesses das grandes massas:

São, sem dúvida, razões suficientes para que se manifeste um novo interesse em favor das “pessoas” e de suas histórias comuns. Tornava-se novamente indispensável abordar a História de um outro ponto de vista, mais lateral e mais subterrâneo.

(...) O que se chamou desde então de “teatro do cotidiano”, denominação simplificadora como sempre, partia dessa necessidade.<sup>549</sup>

Se é verdade que o teatro do cotidiano fecha-se em si na defesa das pessoas e que ideologicamente parte sempre de uma perspectiva histórica; podemos dizer que Márlio Silveira, conhecedor de um mundo extra ilha, conseguiu entender esse momento histórico de transformações sociais na década de 70, pós-golpe militar e que era inevitável se achar formas e estilos de linguagem para a construção de uma nova estética teatral na sua cidade.

Então, podemos dizer que a dramaturgia de Márlio está aberta para dialogar com que há de novo no teatro contemporâneo e o que se pratica por aqui e no mundo, como nos falou Ryngaert. Até aqui *Vivo Numa Ilha* de Márlio Silveira, utilizou-se da fábula, da parábola, da paródia, da política e das coisas do cotidiano, como já identificamos através de vários estudiosos e teóricos que discutimos anteriormente e ainda continuamos discutindo.

Podemos dizer, tratar-se de uma dramaturgia com um bom número de temas e que se fossemos estudá-los separadamente, para cada um deles poderíamos edificar um outro texto. Sabemos que Márlio Silveira inicialmente queria escrever um texto para falar das coisas do cotidiano da ilha onde ele vivia; mas queria escrever algo que não fosse, como ele mesmo diz “a mesmice de sempre” e parece que o seu objetivo foi plenamente contemplado. Ele escreveu

---

<sup>549</sup> Ibidem. Páginas 52/53.

um texto recheado de assuntos que a própria comunidade desconhecia; ou não queria conhecer.

A importância dessa obra reside no que diz respeito aos assuntos que aparentemente são conhecidos e até sem importância; o autor conseguiu se apropriar desses assuntos e torná-los dramaticamente bem contados. Jean-Pierre Ryngaert em seus estudos, vai falar sobre Brecht e dizer que o mesmo achava importante apropriar-se de novos assuntos e de representá-los com novas relações e novas formas dramáticas; então, passamos a palavra para Ryngaert ao falar dos escritos de Brecht:

As catástrofes de hoje não oferecem mais um desenrolar retilíneo, elas se desenvolvem em crises cíclicas; os heróis mudam com cada fase, eles são intercambiáveis; o desenho da ação se complica por ações abortadas; o destino não é mais uma potência monolítica; doravante observam-se sobretudo campos de força atravessados por correntes contrárias; mais ainda, os grupos poderosos são não apenas considerados nos movimentos que os opõem, mas submetidos a contradições internas.<sup>550</sup>

Quando Bertolt Brecht fala das catástrofes de hoje que não nos oferecem um desenrolar retilíneo e as ações se complicam, é claro que isso pode acontecer se um dramaturgo desatento com o seu tempo, não conseguir avaliar as mudanças cíclicas que ao nosso ver acontecem abruptamente, e que muitas vezes não temos tempo de enquadrá-las em um perfil, sociológico, psicológico, econômico.

Sabemos que na obra de Márlío, ele vai do presente ao passado e nos conta histórias do cotidiano, ao mesmo tempo em que se apropria das lendas e mitos da ilha de Santa Catarina, numa espécie de flash-back, vai construindo uma dramaturgia para justificar a vida anacrônica daquela comunidade. Para Ryngaert essas ações entrecortadas como vimos até agora na dramaturgia *Vivo Numa Ilha*, apropriam-se das tradições do teatro no teatro:

Esse presente reaparece de outra forma quando a escrita faz menção de parar o curso da ação, expõe e denuncia as convenções da representação por procedimentos que

---

<sup>550</sup> Ibidem. Página 81.

retomam as tradições do teatro no teatro. O teatro, então, fala apenas de si mesmo ao elaborar figuras encaixadas e produzir fragmentos de interpretação reputados por remeter apenas ao momento presente.<sup>551</sup>

É claro que o texto de Márlío Silveira não se restringe apenas ao tempo presente como fala Ryngaert, ele utiliza-se do meta-teatro para narrar fatos do cotidiano e históricos, alicerçando com isso o espectador numa linha de entendimento dos porquês, de uma comunidade permanecer adormecida em berço quase que esplêndido, se não fosse alguns inquietos e bem intencionados cidadãos que insistem em querer romper com a linha contínua e pendular das mesmices impostas através de uma oligarquia reacionária, que durante muito tempo persiste em governar os destinos de toda uma comunidade.

Sendo assim, a dramaturgia de Silveira, não fica apenas no plano político da denúncia, vai apropriar-se da paródia. Ele utiliza a paródia para poder falar ironicamente de coisas que poderiam ser ditas de outra forma. E aí, reside a importância desse texto como dramaturgia. Jean-Pierre Ryngaert, quando nos fala da parábola, diz que:

A peça paródica transforma ironicamente um texto anterior, ridicularizando-o por efeitos cômicos. O teatro do absurdo utilizou amplamente a paródia ao transformar as formas existentes e tornar derrisórias as conveções teatrais. A utilização pós-moderna da “citação” deu novo brilho à paródia ao integrar nas obras fragmentos cuja utilização nem sempre se sabe se é irônica. A paródia profana também os valores estabelecidos, cria as condições de um vazio trágico quando nada mais tem sentido ou nada pode ser levado a sério, nem mesmo a linguagem, fundamento das trocas humanas.<sup>552</sup>

Então, passaremos ao final do texto de Márlío Silveira. Os vizinhos ao saberem da morte de Conceição vêm para contar a tragédia ao Elesbão. O Pai fica desorientado e chora, É consolado pelo vizinho que diz que agora Conceição virou uma lagoa e o pai desesperado, responde: Mas, ô raios. Mas o que é isso? Agora

---

<sup>551</sup> Ibidem. Página 110.

<sup>552</sup> Ibidem. Página 227.

deram para surgirem lagoas por aí? E minha filha? Será meu Deus que ela morreu afogada numa lagoa.<sup>553</sup>

O vizinho lhe explica que foi concretizada a maldição e os namorados viraram duas lagoas e que Conceição e agora uma Lagoa Formosa. E quanto à Peri, ele é uma lagoa escura e ao seu redor, apenas pedras e tem até jacaré.

Elesbão pede para que o vizinho o leve até a Lagoa que é agora a sua filha. Ao chegarem, o pai lamenta a perda da filha e ao ver a bela lagoa, fala: Filhinha, ó filhinha! Meu rico tesouro. Como és linda filhinha. Todas estas terras em tua volta, agora são minhas. Vou construir restaurantes, hotéis, casas de aluguel. Virão turistas de todo o mundo para te conhecerem a ti e saborearem teus deliciosos camarões. Oh, filhinha, papai vai ficar muito rico.<sup>554</sup>

Outro foco de luz e a mãe se encontra com a Lagoa que agora é seu filho. Ela conversa com o filho-lagoa: Meu filhinho. Viste a desgraça no que isso foi dar? Eu te falei meu filho. Agora vou me instalar aqui à beira da tua lagoa. Pelo menos vou me instalar aqui à beira da lagoa. Pelo menos vou fazer perto de ti o meu cruel trabalho. Meu filhinho. Agüento. Tu eras tudo o que eu tinha.<sup>555</sup>

A cena é interrompida e os atores entram para finalizar o espetáculo. Não há tempo para a emoção. A interrupção está bem ao gosto do teatro brechtiano. É claro que quem acompanhou atentamente toda a nossa análise sobre *Vivo Numa Ilha*, pode-se dizer que este texto é pertencente à linguagem tipicamente épica, acrescida de possibilidades para um teatro pós-dramático.

Mas como havíamos dito, os atores voltam à cena para finalizar o espetáculo. Cada ator falará da história de homens simples e trabalhadores e ao mesmo tempo falam do teatro como integração entre as pessoas. Outro ator irá dizer que está na hora de parar com o ensaio e iniciar a peça e todos começam a se vestir; enquanto se trocam, discutem porque eles ainda continuam fazendo teatro. E concluem que o teatro é vital para a vida deles e das pessoas; então eles têm que continuar e cantam: Quando subo neste palco / minha alma cheira palco / Ai, que tesão, que maravilha / Vim aqui para dizer que continuo... (todos) VIVO NUMA ILHA!<sup>556</sup>

---

<sup>553</sup> *Vivo Numa Ilha*. Página 68.

<sup>554</sup> *Idem*. Página 68.

<sup>555</sup> *Ibidem*. Página 68.

<sup>556</sup> *Ibidem*. Páginas 69/70 e 71.

Acreditamos que após analisarmos o texto *Vivo Numa Ilha* o mesmo ainda requer outros estudos. Até porque, como havíamos falado durante o processo de análise, esta obra nos possibilita algumas licenças pelos mais diversos gêneros teatrais, estilos e traços estilísticos, foi o que fizemos até aqui.

Uma das possibilidades que acredito todos irão concordar, é dizer que esta obra aqui estudada, pode ser levada, por que não, a uma perspectiva pós-dramática. Como nos explica Hans-Thies Lehmann<sup>557</sup>, que o teatro pós-dramático, torna-se em regra a infração da regra convencional e das normas mais ou menos estabelecidas da densidade do signo.

Lehmann, nos diz também que, em relação ao tempo ou ao espaço ou à importância da fala, o observador perceberá uma superabundância ou uma notável diluição dos signos. E ele vai ainda discutir o espaço vazio no teatro, os “espaços luminosos” de Appia, em Copeau e os seus “tablados nus”, a preferência de Bertolt Brecht pelo “palco vazio” e o “espaço vazio” de Peter Brook.

É claro que tudo o que acabamos de decrever está embutido na obra de Márlío Silveira e portanto, podemos dizer, tratar-se de uma obra que pode estar inserida entre as obras que chamamos de pós-dramática.

Não querendo impor nenhuma regra e muito menos desdizer os nossos estudiosos; acredito que tudo após a épica pode ser considerado, pós-dramático. Desde o Agit-prop, do Work in progress, do Alternativo, da Criação coletiva, do Experimental, do Colaborativismo, do Cotidiano, do Happening, da Corporeidade, enfim, tudo o que durante a análise de *Vivo Numa Ilha* nós discutimos e, esperamos que todos os temas acima citados tenham sido contemplados como entendimento na leitura de todos que aqui se debruçaram, ou se debruçarão.

Um dos aspectos importantes da pós-dramática que Lehmann concorda plenamente, é a tendência da musicalização como linguagem em que os diretores submetem textos clássicos à sua sensibilidade sob o marco da dissolução da coerência dramática, chegando a quase sobre uma determinação musical do discurso do ator.

Podemos dizer que, *Vivo Numa Ilha* é uma obra com ênfase na gestualidade. O próprio autor brinca no seu meta-teatro, chamando as personagens

---

<sup>557</sup> *Teatro Pós-Dramático*. Hans Thies Lehmann: Editora Cosac & Naify, 2007.

de saracura do banhado, pata loira, etc. Devido à expressão corporal das mesmas. Lehmann em seu estudo sobre o pós-dramático, nos diz que:

De modo geral, o teatro pós-dramático se apresenta como o teatro de uma corporeidade auto-suficiente, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua presença aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para fora.<sup>558</sup>

E Lehmann conclui seu estudo sobre o corpo do ator no teatro pós-dramático, dizendo que o mesmo se afasta de uma estrutura mental inteligível em direção a uma exposição de corporeidade intensiva, o corpo se absolutiza. É claro que na obra de Silveira este corpo não se afasta do entendimento; ao contrário, ele se afirma como um signo.

Durante toda a nossa análise sobre *Vivo Numa Ilha*, dizíamos o quão o autor se apropriava das interrupções cênicas e nos encaminhava para outros espaços e conflitos. Tivemos através do estudioso do pós-dramático a seguinte colocação sobre este assunto:

A idéia tradicional do teatro parte de um cosmo fictício fechado, de um “universo diegético”, que pode ser assim chamado ainda que resulte dos recursos da mimese (imitação), a qual normalmente é contraposta à diegesis (narrativa). Embora o teatro conheça uma série de rupturas convencionalizadas (aparte, apóstrofe ao público), a representação cênica é compreendida como diegesis de uma realidade distinta e “emoldurada”, na qual imperam leis próprias e um nexos interno dos elementos que se destacam como realidade “encenada” em relação ao ambiente em torno. Tradicionalmente, lidava-se com as interrupções do enquadramento teatral como se fossem um aspecto “real” mas a ser desprezado do ponto de vista artístico e conceitual.<sup>559</sup>

Podemos dizer que numa análise sob uma ótica menos atenta, a obra de Silveira pode encaminhar-se quem sabe para um evento que se aproxime de um happening e Lehmann, assim nos explica:

---

<sup>558</sup> Idem. Página 157.

<sup>559</sup> Ibidem. Página 163.

Não há necessidade de fundamentar pormenorizadamente que com isso o teatro pode ficar a um passo de se tornar uma espécie de “evento” insignificante. De todo modo, essa questão não deve nos ocupar tanto quanto a afinidade que aí surge com o happening e a arte performática.<sup>560</sup>

Lehmann quando fala desse “evento insignificante”, se refere aos acontecimentos e as interrupções que eram colocados cenicamente. Ele nos diz que tampouco o happening foi a princípio um ato de protesto político (sobretudo em sua variante norte-americana), em que predominava a interrupção do cotidiano e experimentando como rotina, no sentido de que “algo acontecesse”; mas o que interessava nesse momento era a teatralização como interrupção e/ou desconstrução.

O autor do teatro pós-dramático vai dizer que esse tipo de teatro surge a partir dos anos de 1960 e 1970 e diversos grupos de teatro norte-americanos – tais como o Living Theatre, o TPG (The Performance Group), o Wooster Group e o Squat Theatre – apontaram nessa direção, ainda que em muitos casos certamente ainda estivessem em jogo apelos políticos e intenções de revolução cultural.

Desde o início dos estudos de *Vivo Numa Ilha*, dizíamos que a dramaturgia de Márlio Silveira se encaminhava do épico para outros gêneros da teatralidade moderna e é claro inclusive se aproximando do happening norte-americano. Para fechar este assunto, voltamos à Lehmann:

É certo que nestas formas sempre houve um fator de guerra contra o público, contra sua percepção “automatizada”, como diziam os formalistas russos – toda arte que suscita uma nova percepção trava essa guerra. Mas como isso também se manifestava uma possibilidade que distingue o novo teatro daquelas formas políticas que dominaram a cena experimental desde as vanguardas históricas até os anos 1960: Comunicação teatral não mais em primeira instância como confronto com o público, mas como produção de situações de auto-reflexão e auto-experiência dos participantes. Permanece em aberto

---

<sup>560</sup> Ibidem. Página 17



aqui se o que se expressa com isso é uma despolitização, uma resignação eficaz apenas a curto prazo ou uma compreensão diversa daquilo que possa ser a política no teatro.<sup>561</sup>

Em nosso caso, podemos dizer que o público que assistiu *Vivo Numa Ilha*, com certeza saiu do teatro com uma compreensão melhor da sua comunidade e claro; identificando didaticamente os porquês “desses atrasos” que de forma sintomática e insistentemente permanecem arraigada na vida cotidiana da Ilha de Florianópolis. Então só nos resta dizer que foi um processo poltizante que suscitou em todos uma nova percepção de mundo.

Outro estudo importante de Lehmann se deu no campo dos signos. Ele acredita que os mesmos dentro de uma especificidade no que diz respeito a sua relação com o teatro pós-dramático, o mesmo chega a uma ampla descomposição de certezas estéticas tradicionais, mediante a qual a própria barreira conceitual entre significante e significado é desmontada.

E ele continua dizendo que neste tópico é aconselhável discutir a conceituação da “quebra de ilusão”, que tem um papel especial no embate sobre o teatro da modernidade em geral. Ele ainda nos diz que este estudo pode se revelar como inútil para a compreensão do teatro pós dramático.

Vimos que a dramaturgia de *Vivo Numa Ilha*, nos apresenta um repleto prato recheado de signos que em sua maioria são codificados através da própria rubrica do autor e que supostamente será concretizada cenicamente pelos atores e com isso se realiza a “quebra de ilusão” tão desejada por Lehmann.

E continuando este estudo, HansThies Lehmann foi até as idéias de Bertolt Brecht, que nos deixou um farto material sobre este assunto, objeto de nossa discussão sobre a “quebra de ilusão”. E HansThies Lehmann diante desse estudo em Brecht nos mostrou esta escala:

Para melhor compreender também a “quebra da ilusão”, tomemos como ponto de partida as idéias de Brecht para tornar o “mostrar” consciente no teatro. Assim, podemos reconhecer a seguinte escala:

---

<sup>561</sup> Ibidem. Página 171.

1º nível: o mostrar não sobressai, não se mostra como mostrar (exemplo: naturalismo).

2º nível: o mostrar sobressai, exige atenção ao lado mostrado (exemplo: estilos de representação altamente artificiais). Nesses dois casos o ato da comunicação teatral não precisa ser tematizado, o que modifica a seguir:

3º nível: o mostrar parece com o mesmo valor ao lado do mostrado, ele é mostrado como mostrar e permeia o mostrado (exemplo: o teatro épico de Brecht).

4º nível: apenas aqui o mostrar parece em primeiro plano em relação ao mostrado. Este perde interesse diante da intensidade e da presença do mostrar, ou seja, o significante se adianta ao significado (exemplo: as performances autobiográficas de Spalding Gray). Aqui o ato da comunicação teatral se torna dominante.

5º nível: o mostrar parece “sem objetividade”, mostra apenas a si mesmo como ato e “gesto”, sem um objetivo discernível. Aqui o ato da comunicação teatral se torna auto-referente. O mostrar passa à apresentação, à manifestação, à exposição como gesto que se basta a si mesmo.

Nos dois últimos níveis aparecem em primeiro plano a percepção consciente do próprio procedimento artístico, a fascinação com o processo material da representação, da encenação, com a organização espacial e temporal não de um universo fictício, mas da montagem. Uma vez que nessa operação a percepção não para de perquirir um sentido associado a realidades, torna-se acessível à percepção sensorial a experiência de que ela atribui aos estímulos significações que são determinadas subjetivamente, em atos de uma arbitrariedade em última instância injustificável.<sup>562</sup>

Nesse estudo, Hans-Thies Lehmann viu a importância do “mostrar e comunicar” todos os signos e seus significados através da percepção consciente do próprio procedimento artístico. Podemos dizer que na dramaturgia de Márlío Silveira, houve esta tentativa e por se tratar de uma obra quase que exclusiva do cotidiano, então, os seus signos e significados ficam muito claros para nós que lemos, e também para aqueles que tiveram o privilégio de assistir à montagem de *Vivo Numa Ilha*. E nós assistimos.

---

<sup>562</sup> Ibidem. Páginas: 181/182.

Outro tópico importante numa perspectiva pós-dramática que Lehmann nos apresenta é sobre a “narrativa” como um traço essencial para a comunicação. Podemos dizer, sem medo de errar, que este estudo do teórico vai preencher plenamente tudo que falamos até aqui sobre o texto de Márlio; até porque, o mesmo tem a sua comunicação quase toda voltada à narrativa. Voltemos a Lehmann:

Um traço essencial do teatro pós-dramático é o princípio da narração: o teatro se torna o lugar de um ato de contar. (...) Nesse caso, o teatro oscila entre narrações delongadas e episódios de diálogo espalhados aqui e ali: a descrição do ato peculiar da lembrança/narrativa pessoal dos atores e o interesse nela se tornam o ponto principal.<sup>563</sup>

Nesse estudo sobre a narrativa e seu narrador, sabemos que tem sua origem no teatro épico e claro que tudo o que surgiu após esse gênero, passamos a denominar de pós-dramático como bem quer Hans-Thies Lehmann. E nosso estudioso do pós-dramático ao dizer que a valorização do narrador numa peça de teatro nada mais é que a valorização pessoal e não demonstrativa e por isso, ele a denomina como um narrador pós-épico.

Então, veremos como nos explica Lehmann sobre o que ele entende por uma narrativa pós-épica:

Enquanto o épico transforma a representação dos procedimentos fictícios e procura distanciar de si o espectador para fazer dele um especialista, um jurado político, nas formas de narração pós-épicas trata-se da valorização da presença pessoal do narrador, e não de sua presença demonstrativa, trata-se da intensidade auto-referencial desse contato, da proximidade na distância, e não do distanciamento do próximo.<sup>564</sup>

Em se tratando de pós-dramático é bom salientar que *Vivo Numa Ilha* discute essa tentativa de Márlio Silveira em construir uma dramaturgia que fugisse do contexto das dramaturgias convencionais tão em voga nos anos de 1980 em Santa Catarina e em boa parte do Brasil.

---

<sup>563</sup> Ibidem. Página 185.

<sup>564</sup> Ibidem. Página 187.

É certo que na obra de Silveira, ele mesclou os mais diversos gêneros de teatro e as mais diversas linguagens, que quase nos forçou a um estudo antropológico e quando Lehmann diz que os pós-dramáticos valorizam menos o texto do que o teatro de fábula clássica; não será de bom alvitre dizer o mesmo na dramaturgia de Márlio, até porque, como acabamos de falar ele mescla todos os gêneros e linguagens e isto nos dá uma infinidade de interpretações. Com certeza, Lehmann gostaria muito de analisar a dramaturgia de Silveira.

Mais adiante em seus estudos, Lehmann dirá que o texto nem sempre mantém uma relação harmônica com a cena:

O novo teatro aprofunda apenas o reconhecimento, nem tão novo assim, de que entre o texto e a cena nunca predomina uma relação harmônica, mas um permanente conflito.<sup>565</sup>

E Lehmann tem razão quando fala desse permanente conflito; até porque, os encenadores modernos se apropriam do texto como um pretexto para as suas encenações. Para quem leu a dramaturgia *Vivo Numa Ilha* e assistiu a encenação, podemos dizer tratar-se de duas obras diferentes e que segundo Lehmann, Bernard Dort afirma que a união de texto e cena nunca se realiza plenamente, mas há uma relação de subordinação e de compromisso que nós conjuminamos plenamente.

Tudo o que estamos falando até aqui, mesclando as falas de Hans-Thies Lehmann e Bernard Dort, encontramos na dramaturgia de Márlio Silveira. Trata-se de uma obra do novo teatro que talvez nem se enquadre mais na pós-dramática, proposta esta, de Lehmann; ele mesmo em seus estudos irá dizer que nas montagens de Robert Wilson, Heiner Müller e Pina Bausch estão as perspectivas de um novo teatro e que nele deveria haver uma perturbação recíproca entre texto e cena. Vejamos:

Uma história do novo teatro e mesmo do teatro moderno deveria ser escrita como a história da perturbação recíproca de texto e cena. Por meio da presença da linguagem, a passagem do visual é interrompida. Como diretor, Heiner Muller trabalha deliberadamente

---

<sup>565</sup> Ibidem. Página 245.

com a presença do texto (só aparentemente incorpóreo) como um contraponto à cena teatral. Nos ensaios para a sua encenação de *Hamlet-máquina* (*Hamlet-machine*), Robert Wilson declarou que o texto de Muller deve “pertubar” suas imagens. Pina Bausch abala a percepção da dança por meio de auto-apresentações verbais dos dançarinos ou da denominação dos procedimentos que têm lugar no palco naquele momento. A admissão de modos de falar aparentemente “inapropriados”, não-profissionais e mesmo anômalos tornou-se regra em grupos independentes ou mesmo no caso de diretores como Zadek e Schleef. A coerência estética da impressão de quadro é sacrificada em favor de um choque de percepção linguístico. As tentativas de deixar a escrita e a leitura à vontade no teatro certamente são resultado da busca de exposição autônoma das vozes, mas também operam no sentido dessa poética teatral da perturbação.<sup>566</sup>

Queremos terminar esta análise sobre *Vivo Numa Ilha*, dizendo que o este estudo nos possibilitou pesquisar os mais variados gêneros de teatro, se apropriar como forma de comprovação dramaturgica e sem querer enquadrá-la em nenhuma delas. Pois acreditamos que a obra de Márlío Silveira deva ser em si, uma obra em aberto e fique à disposição de todos àqueles que queiram analisar a seu modo.

Outro importante estudo sobre o teatro pós-dramático se deu com a edição do livro *O Pós Dramático*.<sup>567</sup> Acreditamos que este estudo chegue em boa hora, para um entendimento do que se faz de inovação no teatro brasileiro. E por isso, iremos nos apropriar desse estudo no texto *Vivo Numa Ilha*.

E no estudo de Silvia Fernandes, ela vai dar ênfase ao teatro da narrativa, dos poemas cênicos, da paródia, os monólogos e os processos colaborativos, vejamos como ela nos explica:

As narrativas, os poemas cênicos, a interdisciplinaridade, os ensaios teóricos encenados, o teatro cinematográfico, o hipernaturalismo; a tendência à paródia, como variante da intertextualidade; os monólogos e as performances-solo; a emergência dos coros, como manifestação de coletivos parciais, tribais; o teatro do heterogêneo, que nasceu do encontro entre uma concepção teórica, um dado técnico, uma expressão corporal e uma imagem

---

<sup>566</sup> Ibidem. Páginas 247/248.

<sup>567</sup> *O Pós Dramático*. Jacó Guinsburg e Sílvia Fernandes (Orgs): Editora Perspectiva, 2008.

poética, como nos processos colaborativos do teatro brasileiro; são essas entre outras tantas ocorrências que o estudioso percebe no teatro pós-dramático.<sup>568</sup>

O que está contido nos estudos de Sílvia Fernandes, como vimos, acredito que foi amplamente discutido no diálogo que travamos com o estudioso do pós-dramático. Temos ainda outro estudo de Ingrid Dormien Koudela, em que ela traça um paralelo sobre o teatro político e o pós-dramático:

Faz-se portanto necessário esclarecer o que se entende por político para que a discussão possa se tornar produtiva. Segundo Lehmann, será necessário tematizar o “como” se quisermos compreender a ação do político no teatro experimental, tantas vezes também apelidado de pós-moderno. As terminologias teatro de vanguarda, teatro pop, teatro visual, performance, pós-épico ou teatro concreto designam determinadas tendências do teatro mais recente e podem ser sintetizadas através do termo teatro pós-dramático, que deve ser compreendido como uma relação polêmica do novo teatro com a tradição dramática. Essa negação do dramático se inicia com as vanguardas históricas das décadas de cinquenta e sessenta do século xx.<sup>569</sup>

Sintetizando as palavras de Koudela, podemos dizer que todas estas nomenclaturas teatrais, foram utilizadas por críticos e estudiosos do teatro, e, em especial, por nós aqui neste estudo, em que tentamos entender a obra de Márlio Silveira, *Vivo Numa Ilha*.

E avançando nos estudos do pós-dramático sobre o teatro brasileiro, fomos até Rosângela Patriota e ela nos fala que ainda não temos uma resposta imediata e, nos indaga se agora é o tempo da desdramatização? Com a palavra nossa estudiosa:

Entretanto, com o Estado de Direito restabelecido, a identidade instalada contra o arbítrio esvaneceu-se. Novos tempos surgiram e, com eles, outras indagações acompanhadas de abordagens que estavam, até então, relegadas a um papel secundário. O

---

<sup>568</sup> Idem. Página 29.

<sup>569</sup> Ibidem. Página 37.

debate contemporâneo fragmentou-se. Os questionamentos são muito, mas as respostas imediatas desapareceram. Com isso, o campo simbólico deixou de reelaborar possíveis desfechos da realidade e abriu-se despididamente às dúvidas e outras possibilidades de percepção. Tempos de desdramatização? Sem respostas, apenas investigações!<sup>570</sup>

Encerramos aqui nossa análise de *Vivo Numa Ilha* de Márlío Silveira em que colocamos sua dramaturgia num grau de relevância e que a mesma possa contribuir teoricamente para os fazedores de teatro de Santa Catarina, e por que não aos fazedores de teatro desse imenso país.

Nessa perspectiva épica, moderna, pós-moderna, pós-dramática e o novo teatro, como bem quer discutir Hans-Thies Lehmann, fechamos assim nosso ensaio sobre a obra de Márlío Silveira, citamos o estudo de Hans-Thies Lehmann para que o mesmo finalize todas essas elocubrações aqui inquiridas:

Para o teatro, a questão é sempre o tempo vivido, a vivência temporal que atores e espectadores partilham e que evidentemente não é mensurável com exatidão, mas apenas experimentável... A análise e a reflexão acerca do tempo teatral dizem respeito a essa experiência, que Bergson distinguiu do tempo objetivável e mensurável como “duração” (durée). Quando não se pode realmente mensurar, convém ao menos elaborar distinções conceituais. O objetivo da análise do tempo no teatro pós-dramático não pode ser o de estabelecer os pontos objetiváveis da descrição, mas o de diferenciar os níveis da experiência temporal nesse teatro de modo a contribuir para a compreensão da temporalidade das artes.<sup>571</sup>

---

<sup>570</sup> Ibidem. Página 57.

<sup>571</sup> Ibidem. Página 287.

## ATO V :

### UM GRITO QUE VEM DO SILÊNCIO DOS ESQUECIDOS

Depois de historiarmos e analisarmos *Vivo Numa Ilha*, dramaturgia esta de Márlio Silveira, acreditamos que já podemos partir para a nossa última jornada de inquirição. E para finalizarmos esta última dramaturgia, não poderíamos deixar de escolher um dos mais importantes textos teatrais escritos em Santa Catarina nas últimas três décadas.

O *Contestado* de Romário José Borelli, conhecido entre os letristas apenas como Romário Borelli. Assim, como fizemos com os demais dramaturgos e suas respectivas dramaturgias até aqui analisadas iniciaremos pela sua historiografia, pois acreditamos que é a partir da história do autor e do seu processo dramático é que poderemos entender melhor sua obra como gênero teatral.

Romário Borelli é natural da cidade de Porto União – região do norte, planalto catarinense. É bacharelado em história pela Universidade de São Paulo (USP), vivendo atualmente na cidade de Curitiba - Paraná. É músico e foi diretor musical do Teatro Arena de São Paulo e da Companhia Paulo Autran.

No Teatro de Arena, no período de 1966 a 1971, trabalhou como diretor musical e violonista. Participou dos seguintes espetáculos: *Arena Conta Zumbi*, *As Artimanhas de Escarpino*, *Arena Conta Tiradentes*. Em 1968, participou da Feira Paulista de Opinião, produção do Teatro de Arena e a montagem aconteceu no Teatro Ruth Escobar. No mesmo local, em 1968, participou da montagem de *Roda Viva* que no último dia 24 de julho de 2008, completou 40 anos de triste memória da invasão do teatro, em que alguns atores foram espancados pela polícia de plantão da ditadura militar, então no poder através das armas durante o golpe militar de 31 de março de 1964 e que insistiu em continuar até 1985. Uma triste memória que os artistas nada têm a comemorar.



Na Companhia de Paulo Autran, participou em 1969 da montagem de *Morte e Vida Severina*, montagem esta que circulou pelo Brasil durante 10 meses. Na mesma Companhia e ainda como músico participou em 1970 da montagem da peça *Macbeth*.

Romário Borelli considera-se um privilegiado, pois teve o prazer de trabalhar e conviver com pessoas que para ele, foram e são muito especiais e que contagiaram toda a sua vida: Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Lima Duarte, Antonio Fagundes, Dina Sfat, Célia Helena, Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Renato Consorte, Paulo Autran, Davi José, Carlos Augusto Strasser, Hélio Ari, Antônio Ganzaroli, Antônio Pedro, Yara Amaral, Flávio Império, Carlos Castilho, Fauzi Arap, Luiz Serra, Umberto Magnani, Zanoni Ferrite... e conclui, dizendo: Gente de teatro!

Como dramaturgo, ele escreveu os seguintes textos teatrais: *Olhos e Ovidos* (1972), *O Contestado* (escrito entre 1974 e 1975, durante o curso de História na USP), *As Aventuras de Funchal na Viagem de Cabral* (musical infantil), *O Caminho da Prata* (pesquisa histórica sobre o Estado do Paraná e escrita em 1987), *O Figurante Invisível* (1º lugar no Concurso de Dramaturgia, promovido pelo Governo do Estado do Paraná em 1993), *350 Anos de História da Cidade de Paranaguá* (texto dramático de pesquisa histórica em comemoração ao aniversário da cidade. O espetáculo foi apresentado em praça pública para cerca de 30 mil pessoas).

Como diretor teatral e musical realizou as seguintes montagens: *A Patética* de João Ribeiro Chaves Neto, *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes e Tom Jobim e *Gershwin in Concert* com a cantora Selma Baptista.

Romário Borelli, participou também do mapeamento musical do Brasil – região sul (1975 e 1976) como pesquisador e assessor da gravadora Marcos Pereira. Foi letrista, músico e diretor da gravação do disco *O Contestado* (1979), pelo MIS – Museu da Imagem e do Som do Paraná.

A sua atividade docente iniciou-se como professor substituto na EAD – Escola de Arte Dramática, USP (1975). Professor da Escola Macunaíma de Teatro (1983) e ministrante do curso de extensão sobre Teatro e Literatura no 13º Festival de Inverno de Antonina (PR), pela Universidade Federal do Paraná (2002).

O texto *O Contestado*, de Romário Borelli teve uma edição pela Orion Editora (2006). Em encarte especial no jornal *O Estado do Paraná*, foi publicado *O Contestado: Apontamentos sobre conjuntura*<sup>572</sup>.

Escreveu: *História da Câmara Municipal de São Paulo* em folder para divulgação da instituição (1982).

Ainda na área cultural, Romário foi co-fundador do Grupo Armação, Florianópolis, Santa Catarina – grupo em plena atividade até os dias de hoje (1972). Assessor da Secretaria Municipal de Cultura na gestão do prefeito Roberto Requião (1986 e 1987). Membro do Conselho Estadual de Cultura do Estado do Paraná (1987). Membro da Comissão de Seleção do Prêmio Galha Azul, do governo do Estado do Paraná, representando o Teatro Guaira (1977). Gerente da Gravadora Álamo Sul (1988-1990) em Curitiba, com o lançamento do 1º disco da Orquestra Sinfônica do Paraná (1990).

Romário Borelli teve seu nome citado em diversos livros e obras acadêmicas: Ministério da Educação e Cultura – Anuário do Teatro Brasileiro. Brasília: Funarte (1977). Jean-Claude Bernardet – USP – Guerra Camponesa no Contestado. São Paulo: Global (1979). José de Souza Martins – USP – Os Camponeses e a Política no Brasil. Petrópolis: Vozes (1981). Zuenir Ventura. “1968 o Ano Que Não Acabou” (1981). Marli Auras – UFSC – Guerra do Contestado: A organização da irmandade cabocla. Florianópolis / São Paulo: Editora da UFSC e Cortez Editora (1984). Delmir Valentini – UCPA – Da Cidade Santa à Corte Celeste. Memórias de sertanejos e a guerra do Contestado. Santa Catarina: Universidade do Contestado (1968). Ivone Cecília Gallo – UNICAMP – O Contestado: O sonho do milênio igualitário. São Paulo: Editora da UNICAMP (1999). Ivan Cabral – Cartazes do Teatro Paranaense. Curitiba (2001) . Susan Aparecida de Oliveira – Tese pela UDESC - Guerra do Constestado: Mímese e Política da Memória (2006).

Demoramos um pouco para historiar a vida artística de Romário Borelli, porque acreditamos que o mesmo tem uma contribuição importante para todos aqueles que querem fazer do teatro uma profissão de fé e que isso requer muita

---

<sup>572</sup> BORELLI, Romário. “O Contestado: Apontamentos sobre conjuntura”. *Estado do Paraná*, Curitiba – PR, 1979. Encarte Especial.

dedicação, estudo e pesquisa. E principalmente não desistir nunca. Romário deve ser esse espelho de exemplo para todos nós.

Nosso primeiro contato com o dramaturgo, deu-se durante o Curso de Pós-Graduação na ECA – Escola de Comunicações e Artes na matéria: O Aproveitamento do Folclore na Literatura Dramática Brasileira, sob a orientação do Professor Doutor Clóvis Garcia.

Quando decidimos em comum acordo, orientador-orientando, que o texto de Romário Borelli seria um dos cinco escolhidos para análise em nossa Tese de Doutorado; imediatamente fomos descobrir em que paragens o nosso escolhido encontrava-se; sabíamos apenas ser um filho da terra e que não mais vivia por lá.

Diante dessa ausência, iniciamos uma longa jornada à procura de nosso dramaturgo; não iremos nos ater aqui em detalhes, mas podemos dizer que para encontrá-lo, foram dois tortuosos meses. Através da Fundação Cascaes, ficamos sabendo que o mesmo estava radicado na cidade de Curitiba e então a partir disso, tudo ficou mais fácil; solicitamos informações à Fundação Teatro Guaíra e finalmente chegamos até o letrista de *O Contestado*.

Entramos em contato via-email com o autor que em poucas horas nos respondeu, inclusive nos causando espanto, pois até então, outros pesquisados demoravam-se um pouco para responder. E essa disponibilidade se deu até o fim da pesquisa junto ao nosso dramaturgo. Considero seu email datado de 15 de junho de 2006, um importantíssimo documento; pois através dele, comecei a desvendar os mistérios da guerra do Contestado; até então, para mim um tanto que obscura:

Jairo:

Existe mesmo uma magia que governa o mundo. É em momentos como este que a gente tem certeza disso. Ao falar com você parecia que eu estava reencontrando um amigo de muitos, muitos anos. Que alegria inesperada! E ainda vieram as notícias do Clóvis e toda essa referência ao meu trabalho. Quero estar com vocês nos próximos cem anos.

Estou te mandando alguma coisa só para abrir contato. Trata-se da introdução do livro que sai no mês que vem. Você faça um recorte do que possa te interessar. Eu teria muito prazer em ir à nossa velha USP, para qualquer coisa e isso nunca custará nada para

vocês, pois tenho condições de viajar por minha conta e tenho família em São Paulo. Minha mulher é paulistana. É só me chamar quando quiserem.

Como sou músico também, sempre tenho ilustrado minhas palestras sobre o Contestado com músicas de viola sertaneja, com músicas que falam do Contestado.

Agora que te encontrei poderemos fazer muitas coisas juntos. Pensei em reunir o velho elenco da USP, 1974 e fazer uma leitura da peça por ocasião do lançamento do livro no mês que vem. Mas agora temos também o seu elenco.

Enfim o bom mesmo é que nos encontramos.

Aqui vai alguma coisa. Amanhã estarei mandando mais pelo correio. Muito obrigado por essa alegria. Que São João Maria te abençoe e que o Exército Encantado de São José Maria com os Pares de França de protejam.

Depois desse contato inicial, tudo ficou muito fácil. Podemos afirmar que, entre todos sabatinados, Romário foi um ótimo aluno, sempre em dia, respondendo as nossas indagações a respeito de sua obra. Nunca nos deixou esperando. Se todos fossem iguais; com certeza, teríamos finalizado nossa tese alguns meses antes. Mas como ninguém é igual a ninguém; temos que trabalhar com a diversidade. E viva a diversidade! Que seria de nós, dramaturgos sem a mesma, resultante de tantos conflitos!

Antes de historiar a obra de Romário Borelli, gostaríamos de falar um pouco sobre a Guerra do Contestado; os motivos da guerra, e a chacina covarde dos poderosos contra os oprimidos da região de Irani. Sabemos que, depois de inúmeras montagens do texto *O Contestado*, muito tem se falado e discutido a respeito de um assunto que até poucas décadas era desconhecido para a maioria da comunidade barriga-verde e com certeza para a maioria da população brasileira.

O Messianismo que ensangüentou o Contestado, será a manchete que o *Jornal de Santa Catarina*<sup>573</sup> fará com o artigo do historiador Paulo Ramos Derengoski, que de forma não sei se “parcial” faz um arrazoado um tanto estranho, sobre os prós e contras em torno do que motivou o levante dos camponeses que se rebelaram contra o governo central.

---

<sup>573</sup> *Jornal de Santa Catarina*, periódico da cidade Blumenau, datado de janeiro de 2000.

Coloco este artigo de Paulo Ramos, mesmo sabendo que o historiador irá um pouco na contramão do que pensa o nosso dramaturgo, que para a edificação de seu texto pautou-se na defesa dos oprimidos; numa perspectiva do materialismo histórico.

Derengoski começa seu texto com um subtítulo: Mesmo massacrados, os guerrilheiros de João Maria honraram o século catarinense com apelo místico, radicalismo e ousadia revolucionária. Ele vai falar que havia uma duplicidade entre o fato e o argumento, entre o sono e o sonho, entre o real e o imaginário, entre o consciente e o inconsciente que sempre foi uma característica dos apocalípticos, dos catastróficos, dos profetas do caos, dos adventistas do “Millenium”. E o historiador vai mais longe quando nos diz:

É só isso que os mantém suspensos entre o céu e a terra – entre o inferno e o paraíso.

Em determinado momento de seu artigo, ele compara O Contestado com um mundo lamacento, desde as várzeas do Tibete aos abismos do delírio místico de Machu Pichu, atravessando os desertos ressequidos da Palestina ou as montanhas escarpadas do Tibete, as promessas messiânicas – seus paraísos e seus infernos – que nunca se destinaram a indivíduos isolados, mas, sim, às grandes coletividades.

Quando Paulo Ramos se refere ao messianismo que queira ou não estava embutido no consciente coletivo daquela comunidade, ele os julga como os carrascais:

Mas o messianismo dos carrascais de Santa Catarina, que explodiu em revolta no início do século na região contestada ao Paraná, também olhava para o passado. Tinha saudades doentias dos tempos de ouro da monarquia, das barbas de Dom Pedro II e tentava inutilmente reproduzir uma ilusória Idade Média, com suas legiões de molambentos a se arrastar nos pátios que rodeavam os burgos e os artesanatos.

O historiador irá comparar também O Contestado como o que ele chama de movimento messiânico da poderosa saga de Antonio Conselheiro lá nos

sertões do Cocorobó; nas margens esturricadas do Vaza Barris, no grande sertão de Canudos. E que o movimento do Contestado, foi uma insurreição que se afirmou com uma força prática, imediata, objetiva, radical, transformadora e imperava o misticismo:

Para os jagunções fanatizados do Contestado Paraná e Santa Catarina, a vinda próxima do reino milenarista não apenas concidiria com o fim dos tempos, mas também significaria o restabelecimento do paraíso perdido sobre a face cruel de uma terra sempre varrida pelo inferno eterno da pobreza, do atraso, da ignorância e do desprezo. A insurreição religiosa do Contestado parecia-lhes a chuva da primavera depois das queimadas de agosto, fazendo rebrotar os campos limpos.

Ainda se referindo ao messianismo, ele vai dizer que queiram ou não “esse reino messiânico” acaba por aspirar à eternidade. E mais: busca a forma absoluta, a salvação total, a pureza. Assim, acabam por adquirir todos o mesmo aspecto totalitário. Primeiro surgem os profetas, depois vem a reencarnação do Verbo e, finalmente, os discípulos se agrupam em seita para o assalto aos céus, trilhando os caminhos luminosos. E aí, inicia a tragédia:

Por isso, todos aqueles que acreditam que o paraíso um dia possa ser estabelecido na face cruel da terra devastada, acabam por se ajuntar para atingir – por meio de ação – os benefícios que almejam. E como não conseguem transformar a realidade, enlouquecem à beira dos precipícios e das grotas do delírio místico. Ouvindo o vento que vem do passado.

Quando ele diz que esse movimento em nome de Adeodato, ele auto-intitulou de “flagelo de Deus” é porque os jagunços do Contestado, místicos, fervorosos e talvez delirantes, nada mais fizeram do que dormir e sonhar sob a noite pesada do tempo. Eu pergunto: precisaria fardo maior?:

Sonharam e dormiram um viscoso sono de morte, durante o qual transformaram um caboclo andrajoso como eles mesmos num deus: “São” João Maria, o profeta dos carrascais. Seus pesadelos, dos quais nunca acordaram, estavam repletos de imagens

fantasmagóricas, ao mesmo tempo ingênuas e cruéis, obsessivas e difusas, a voar sob uma atmosfera quase irrespirável. E quando acordaram – se é que acordaram – confundiram a realidade do mundo com suas horrorosas fantasias psíquicas.

Assim, durante a saga do Contestado, depois da irresistível ascensão de Adeodato, o surto messiânico descambou para o banditismo. Em delírios de grandeza, o rei dos carrascais, o imperador sertanejo das trovas, emboladas e entreveros, na verdade apressou o desmoronamento do universo milenarista e apocalíptico: ele próprio (paranóico total) chegou a se auto-intitular “o flagelo de Deus”.

Paulo Ramos Derengoski finalizará seu texto dizendo que o Contestado, em torno dos profetas sertanejos (João Maria e José Maria) constitui-se a congregação religiosa. Em torno dos organizadores (Elias de Moraes, Aleixo Gonçalves e Castelhana) constituíram-se os redutos da resistência. Mas ao redor do déspota (Adeodato), surgiu a desagregação. E ele fecha assim seu artigo sobre o Contestado:

O desmoronamento do mundo milenarista dos jagunços do planalto catarinense diante das bem armadas tropas de Setembrino de Carvalho e Estillac Leal arrastou na derrota os sonhos dos primeiros visionários (os santos), a esperança dos ingênuos (o populacho) e a frustração dos desesperados (os chefes).

Os caboclos do Contestado catarinense viveram e morreram com ilusões. Esperando o dia do juízo final – do “Millenium” – da hora da morte. Daquele momento em que tudo é nada. Transcorridos setenta anos de sua revolta, eles continuam a empreitar a única terra que é dada aos errantes: o roçado da morte – o único que a eles compensou cultivar.

Pois ali eles próprios são adubo, semente e colheita.

O que o nosso historiador esqueceu de dizer é que vivíamos grandes convulsões sociais, não apenas no Brasil, mas em boa parte do planeta e que seriam através dessas convulsões sociais que o imperialismo norte-americano iria se sobrepujar com suas armas modernas em pequenos e desvalidos países. O Brasil não passou impune. E tratando-se de Adeodato, não seria um herói popular

ou um representante legítimo dos excluídos, e não apenas um déspota como na visão de nosso historiador?

Depois desse breve relato sobre a historiografia da trajetória do *Contestado* em que fomos até ao historiador Paulo Ramos Derengoski, em que o mesmo vê o movimento do *Contestado* por uma outra ótica que, a nosso ver, não se encaixa na visão do dramaturgo, seguiu-se nossa dialogia sobre *O Contestado*, com Romário Borelli, que assim nos falou de sua obra:

O *Contestado* é toda fundamentada no teatro épico, de Brecht. Paralelamente se vê a grande influência da dialética brechtiana particularmente nas reflexões sociais. O socialismo que nos norteia está presente o tempo todo. Outra influência da mesma origem é o Teatro de Arena. Não fiquei sete anos no Arena por acaso. Houve, antes de mais nada uma afinidade com a linha de trabalho do Teatro de Arena. Minha dramaturgia seguiu o Arena, senti necessidade de aprofundar a forma de abordagem histórica.

Lembro-me nos trabalhos do *Zumbi* e do *Tiradentes*, dois trabalhos do Arena com temas históricos que, embora bem recebidos na academia, no meio universitário, muitas vezes nos debates no meio acadêmico o Arena recebia críticas de especialistas na temática do *Zumbi* ou do *Tiradentes*. Às vezes eu sentia que eles tinham alguma razão. Então, quando fui escrever *O Contestado*, fiz questão de quebrar essa resistência, inserindo-me na universidade, pegando sua metodologia de análise histórica e social, especializando-me academicamente no assunto e, a partir daí, iniciar a construção poética e dramática.

Foi o que fiz. Por isso, a obra nasceu e se consolidou toda dentro do Departamento História da USP, onde me formei.

Embora minha temática seja sobre Santa Catarina e a prévia pesquisa de linguagem também seja sobre o dialeto regional, antes de lidar com a história, minha formação como intelectual é toda realizada em São Paulo e em seu meio cultural. Seja no Teatro de Arena, seja na USP. Por isso acho difícil essas classificações regionais.

Ao escrever *O Contestado* eu tinha vários objetivos: Primeiramente queria fazer a divulgação do tema. Um dos mais relevantes da história brasileira e totalmente desconhecido. Paralelamente queria mostrar ao público universitário as fórmulas dramáticas do Teatro de Arena, usando a música.



Queria ainda levar O Contestado além da história, pois a riqueza cultural da região, linguagem específica, os costumes me forçavam a fazer uma abordagem não apenas histórica, mas antropológica.

Havia ainda como último item a questão política. Talvez o mais importante. O Contestado serve como bandeira para toda discussão política contemporânea: A questão de terras, imperialismo, exploração econômica, desigualdade social, exclusão... Está tudo lá e aqui.

Como a discussão dessas questões, estavam emperradas pela ditadura militar, escrevi O Contestado também como um libelo para discutir essas questões. Usar um tema histórico como paráfrase para discutir o presente, sempre uma técnica desenvolvida na dramaturgia do Arena. Obviamente pela mesma razão a peça teve cortes.

Comecei a escrever O Contestado em 1971, em Paris, e fiz um primeiro lançamento em 1972 em Santa Catarina, depois o texto definitivo (agora publicado) em 1974, na USP. Todo o período dos anos de chumbo onde a violência se alastrava no país, para completar essa informação sobre mim, veja: 1968, O Ano Que Não Acabou, do Zuenir Ventura, leia sobre o ataque a Roda Viva, em Porto Alegre ou pode entrar na Internet e pesquisar: “Romário José Roda Viva” leia o artigo sobre o ataque à peça.

E atendendo as dicas informativas que Romário Borelli nos falou, fomos pesquisar as informações repassadas por ele e encontramos um artigo de Edelcio Mostaço<sup>574</sup> em que diz:

No ano de 1967, durante a ditadura militar, Chico Buarque de Holanda escreve Roda Viva. Enfoca a vida, paixão e morte de um ídolo da canção popular, bem como a necessidade da indústria fonográfica em substituí-lo, quando necessário, para não cansar a massa de consumidores. Roberto Colossi, Joe Kantor e Ruth Escobar produzem a peça em 1968, valendo-se da fama de Chico e do diretor José Celso Martinez Corrêa que, como convidado, realiza um trabalho fora de seu grupo Oficina. A encenação, transformada em grande missa profana, fez enorme sucesso de público, criando um verdadeiro escândalo em

---

<sup>574</sup> Orientador, Professor, Doutor do Departamento de Artes Cênicas – Centro de Artes da UDESC. Este material foi extraído através dos estudos acadêmicos do Curso de Artes Cênicas em iniciação científica do PROBIC/CNPq: Florianópolis.

torno do chamado “teatro agressivo”. Considerada o auge do Tropicalismo no teatro, aprofunda diversos elementos já presentes em “O Rei da Vela”, obra anterior do mesmo encenador. Diversos destes elementos são aqui estudados e colocados dentro de seu contexto de época e importância para a estética desencadeada em torno do tropicalismo. Em São Paulo o espetáculo sofre a agressão do Comando de Caça aos Comunistas, que espanca o elenco e destrói os cenários.

Os culpados restam impunes, mas o elenco se rearticula e inicia uma excursão nacional. Em Porto Alegre é novamente agredido, obrigado a encerrar a carreira de um dos maiores sucessos teatrais da década de 60.

Colocamos o artigo de Edécio Mostaço, pois o consideramos importante, até porque, Romário Borelli foi uma das personagens agredidas pela polícia na cidade de Porto Alegre, quando da passagem do espetáculo *Roda Viva*, pela Capital gaúcha em que ele trabalhou como músico. Sobre este assunto, veremos mais adiante.

Tentamos um contato com a APETESP, que hoje administra o Teatro Ruth Escobar para que pudéssemos realizar um evento que seria realizado no dia 24 de julho do corrente. Data esta da invasão ao teatro em que completou 40 anos de indignação; infelizmente, a direção daquela instituição de produtores teatrais, disse, não! Pois o ato se tornaria numa atividade política e não condiz com a filosofia daquele espaço. Triste!!!!

Outro importante relato sobre a agressão aos artistas do espetáculo *Roda Viva*, deu-se no jornal *O Estado de São Paulo*<sup>575</sup>, datado do dia 14 de dezembro de 2008 com o seguinte título: O Pianista rodou. Tentarei fazer aqui uma síntese da entrevista de Borelli:

/Tem dias que a gente se sente / Como quem partiu ou morreu / A gente estancou de repente / Ou foi o mundo então que cresceu.

“É o pianista! Quebra a mão dele!”, foi o que Romário José Borelli ouviu há 40 anos, no borrão da memória que lhe ficou daquele 4 de outubro em que o sonho de 1968 acabava no Brasil. A companhia viajara temerosa depois do ataque, em junho do mesmo

---

<sup>575</sup> O Estado de São Paulo, periódico da cidade de São Paulo, datado de 14 de dezembro, 2008.

ano, ao Teatro Ruth Escobar por integrantes do Comando de Caça aos Comunistas (CCC). Na ocasião, ao final do espetáculo Roda Viva, dirigido por José Celso Martinez Corrêa com texto e música de Chico Buarque de Holanda, um grupo armado destruiu o teatro e agrediu os atores. Marília Pêra sofreu hematomas e teve a roupa rasgada. Uma única apresentação ocorreria no Teatro Leopoldina, em Porto Alegre, antes que a censura proibisse definitivamente a peça no País, por “subversiva, pornográfica e conter cenas críticas e ofensivas ao governo e às Forças Armadas”.

Sem saber o que fazer, o elenco se dividira e parte foi a uma festa. Romário, o ator Amilton Monteiro e o iluminador Marcelo Bueno decidiram voltar mais cedo ao Hotel Rishon, onde os agressores – cerca de 40, armados de cassetetes de madeira – os aguardavam.

Marcelo, que teve o nariz quebrado, e Amilton, que também apanhou, conseguiram correr para o lobby, mas o pianista de 20 anos ficou para trás. Foi cercado, espancado e chegou a cair duas vezes, quando tomou chutes no rosto e no estômago. No caminho do hall até o elevador, protegeu-se como podia dos golpes. Um dos porretes espatifou-se contra o seu antebraço, para a surpresa do agressor atônito. Foi quando ouviu-se a frase: não bastava proibir a peça, era preciso impedi-lo, para sempre, de tocar.

Roda mundo mundo, roda gigante / Roda moinho, roda pião / O tempo rodou num instante / Nas voltas do meu coração.

Romário sofreu hemorragia interna e teve que ser transportado de avião para São Paulo. As mãos, por milagre, escaparam ilesas. No aeroporto, o músico pôs a boca no trombone: “Eram militares”. Por causa disso, foi procurado pela polícia no Arena e aconselhado pelos amigos a se recuperar escondido em uma fazenda no interior de São Paulo. Até hoje tem dificuldade de falar no assunto e não consegue ver cenas de violência na TV.

“Só que quem foi vítima da selvageria que se instalou durante a ditadura sabe o que é carregar esse peso para o resto da vida”, desabafa. “Além daqueles dias amargurados, estende-se um calvário de noites e noites de pesadelo, que tenho na mesma intensidade de 40 anos depois. Ninguém imagina a recorrência aos remédios para dores no corpo e a dependência de anos de psicoterapia”.

Faz tempo que a gente cultiva / A mais linda roseira que há / Mais eis que chega a roda viva / E carrega a roseira prá lá.

Catarinense de Porto União, Romário é filho único de pais separados e foi criado pelos avós paternos. O avô, Augusto Borelli, nasceu na mitológica colônia Cecília, fundada

no Paraná em 1980 pelo anarquista italiano Giovanni Rossi. No entanto, o neto não credita ao avô nenhum pendor político que viesse a ter nos anos 60. “Ele era um homem sem cultura formal, embora pleno de liberdade e com um sentido humano profundo”, lembra-se.

No peito a saudade cativa / Faz força pro tempo parar / mas eis que chega a roda viva / E carrega a saudade prá lá.

No início de 1969, Paulo Autran tirou Romário de seu refúgio no interior. Levou-o para fazer a direção musical de sua remontagem de *Morte e Vida Severina*, do poeta e diplomata João Cabral de Mello Neto. O ator foi hábil na escolha do texto – tido como subversivo, mas da lavra, afinal, de um funcionário do Itamaraty – e ao solicitar autorização prévia ao comando do Exército, que consentiu, contanto que não houvesse palestras ou reuniões com os estudantes.

O salvo-conduto permitiu que o elenco viajasse por todo o País em relativa tranqüilidade. A exceção foi a temporada em Porto Alegre, quando o diretor Silnei Siqueira julgou prudente que Romário tocasse escondido na coxia. Ficou gravado em sua memória o espetáculo de 20 de julho de 1969, no Teatro Ginástico português, no Rio de Janeiro, data em que Neil Armstrong pisou na Lua. “Tinha menos de 50 pessoas na platéia e estávamos loucos para voltar ao hotel e ligar a TV. Vieram os primeiros acordes, aquela coisa do sertanejo com os pés no chão, enquanto o mundo desenvolvido chegava na Lua... Todo mundo começou a chorar”, conta.

Em 1971, foi a vez de Augusto Boal remontar *Arena Conta Zumbi*. O sucesso foi tamanho que uma temporada de cinco dias em Buenos Aires virou três meses de casa lotada. Na volta ao Brasil, o diretor foi preso e levado para o DOPS, onde seria torturado. Com os jornais sob censura, o fato foi ocultado da opinião pública. A peça, no entanto, prosseguiu e coube a Romário, a cada noite, iniciar a apresentação com um discurso: “Queremos pedir desculpas por alguma falha, porque como todo o mundo sabe o nosso diretor Augusto Boal está preso e o Teatro de Arena, acéfalo”. Era a forma de garantir que a vida de Boal fosse poupada nos porões.

*Arena Conta Zumbi* foi à França e, durante a temporada, que se estendeu por Montpellier, Toulouse, Marselha e Nancy, a imagem da companhia de teatro em busca de um diretor sensibilizou a comunidade internacional – que pressionou pela libertação de Boal. Finalmente solto, foi encontrar o grupo em Paris – onde iniciaria um exílio que durou oito anos.

Roda mundo, roda gigante / Roda moinho, roda pião / O tempo rodou num instante/  
Nas voltas do meu coração.

Com o fechamento do Arena, Romário decidiu cursar História na USP. Durante o período, escreveu a peça *O Contestado*, seu maior sucesso como dramaturgo. O texto de Borelli, escrito em dialeto regional e inspirado no conflito ocorrido entre 1912 e 1916 no interior de Santa Catarina e do Paraná, ficou em cartaz durante um ano, exibido seis dias por semana, no auditório da História. “Às vezes, a repressão apagava a luz do campus e fazíamos a peça iluminada pelos faróis do meu fusca. No final, tínhamos que empurrar o carro, sem bateria. E caminhávamos juntos até a saída da Cidade Universitária para garantir que todos fossem em segurança”.

Em outro importante artigo de Romário Borelli para o Jornal *O Estado de São Paulo*<sup>576</sup> se deu em 10 de maio de 2009, quando do falecimento do nosso inesquecível e para todo sempre MESTRE, Augusto Boal. Romário mantinha uma relação intelectual e cultural com o nosso mestre, chegando a dizer que passava horas e horas a ouvir Boal falando de Marx e Hegel e isso para ele era mais do que poderia aprender na universidade.

Passaremos a palavra para o nosso dramaturgo para que ele nos conte um pouco de suas peripécias junto ao mestre:

Augusto Boal estava no auge de sua efervescência criativa quando foi preso pela ditadura militar no Brasil, em 1971. Havíamos chegado havia pouco da Argentina, onde tínhamos feito uma longa temporada de sucesso com *Arena Conta Zumbi*.

Para a viagem a Buenos Aires, Boal já fizera questão de levar, com o elenco do *Zumbi*, seu grupo experimental Teatro Jornal. Era o momento no qual ele começara a romper com as formas clássicas de teatro e com seus próprios ajustes ao teatro brechtiano. Surgiam assim formas de trabalho teatral, menos comprometidas com o espetáculo tradicional, menos formais, ajustadas a qualquer espaço e realizadas por qualquer pessoa. Ou seja, os recursos teatrais usados por “por não atores”, de onde surgiram os Teatro Jornal e Teatro Invisível, que finalmente desaguaram no Teatro do Oprimido.

---

<sup>576</sup> O Estado, da Cidade de São Paulo - datado de 10 de maio de 2009.

Mas Augusto Boal foi muito mais que o criador dessas formas teatrais. Ele foi um agitador cultural como ninguém, que via em tudo uma possibilidade de expressão e a implementava com celeridade e precisão. Sua fala sempre ligeira quase não dava conta de seu raciocínio ainda mais rápido. Ele era sempre guiado pelo visionarismo, no bom sentido da palavra, e sempre dirigia seu foco para onde os outros ainda não tinham percebido que havia alguma coisa. Foi assim com o show Opinião (1964), onde brilharam Nara Leão, Maria Bethânia, Zé Keti e João do Vale (com textos de Paulo Pontes, Oduvaldo Viana Filho e Jaime Costa ), que se tornou um marco na cultura brasileira e abriu caminho para os musicais; foi assim com Arena Conta Bahia, onde lançou Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa. Foi assim com o “sistema coringa”, em que adaptava a estrutura do “corifeu” e do próprio “coro” do teatro grego a uma busca de expressão do teatro brasileiro.

(...) Seu teatro invisível era a forma de teatro relâmpago, em que um ou mais atores realizavam, num espaço público, uma performance não revelada como teatro. Por exemplo: dois atores conversavam num balcão de café e um começava a contar que tinha acabado de passar por uma ação truculenta da polícia, enquanto os demais frequentadores do café ouviam, mesmo disfarçadamente. Isso servia como denúncia da truculência policial.

O próprio Augusto Boal acabou sendo “vítima” do teatro invisível, quando os atores suecos fizeram uma intervenção em um de seus seminários em Estocolmo e, vestido como policiais, o “prenderam”. Depois de muita discussão, que culminou com a violência da polícia e a burocracia do Estado que não tinha liberado o seminário, eles se identificaram e o “soltaram”.

Escrevi-lhe algumas vezes quando ele estava na cadeia. Era uma situação estranha, pois não sabia o que escrever e o pouco que tinha para lhe dizer tinha de passar por minha própria censura, antecipando a leitura dos carcereiros que lhe entregariam a carta. Então, já mandava a carta aberta para não lhes dar trabalho. Eu não tinha que esconder que era do Teatro de Arena, o que provavelmente eles sabiam. Como sabiam também que eu não representava nada, que não era ninguém senão um jovem perplexo (22 anos), que demonstrava respeito e solidariedade por alguém que sofria. Dizia-lhe apenas que confiasse que estávamos levando Zumbi e o Teatro de Arena da melhor forma e contávamos com sua volta quanto antes.

(...) Boal foi solto e foi nos encontrar em Paris. Não é necessário dizer o que isso significou. Um dos momentos mais especiais de minha vida foi quando me sentei com ele

num café de Montmartre. Ele pediu “deux balons rouges? il vous plaît”. Tínhamos nada a dizer. Restava degustar a taça de vinho tinto.

Boal seguiu sua trajetória brilhante pelo mundo, abrindo caminhos, iluminando cantos escuros de nossas mentes. Visionário, não poderia deixar de ser socialista, sempre comprometido com a libertação do homem. Sabendo que o sistema opressor, este sim, é invisível, quando não é uma ditadura escancarada, criou formas e técnicas para denunciá-lo. Criou um método para que o homem usasse os elementos básicos dessa arte milenar que é o teatro para libertar-se do sistema econômico, dos tabus dos sexo, da opressão da convivência com os demais, da religião, da burocracia e de qualquer humilhação. Ao contrário do que muitos pensam, sua vida não foi dedicada ao teatro. Usou o teatro para dedicar-se aos direitos humanos.

Isso vale à pena mais que tudo no mundo. Foi o que Boal nos ensinou. Essa foi sua missão.

Nos demoramos um pouco em detalhar a historiografia do autor; pois achamos necessário; até porque, acreditamos que o mesmo é de uma relevância não só para a dramaturgia de Santa Catarina, assim como para território brasileiro. Hoje, *O Contestado*, está citado em mais de 30 teses de mestrado e doutorado. Umas vinte delas publicadas em livro na USP, Unicamp – e nos três Estados do sul.

Queremos acreditar que graças ao texto *O Contestado* de Romário Borelli, a sociedade organizada através de seus artistas, historiadores e os responsáveis pela cultura do Estado de Santa Catarina, voltaram seus olhos para a história do Contestado, tão esquecido por muitas décadas. Já não era sem tempo. Hoje temos inclusive a Universidade do Contestado na cidade de Caçador- SC.

Não podemos deixar de falar de Vicente Teles um dos maiores historiadores e incentivador a tudo que se relaciona à história do Contestado. Durante a estréia do espetáculo *O Contestado* pelo Grupo Força Jovem da cidade de Concórdia, o jornal *A Notícia*<sup>577</sup> fez uma matéria contando um pouco sobre o trabalho de Vicente Telles na região de Irani; região esta que foi palco do grande massacre:

---

<sup>577</sup> A Notícia, periódico da cidade de Joinville, datado de 20 de julho de 1987.

“O ensino da história pátria como depositária das ações do homem, testemunho do passado, exemplo para o presente e advertência para o futuro, é de fundamental importância na formação cívica de um povo, cuja formação moral precisa tomar rumo ao encontro da unidade nacional. Se, por exemplo, a religião cristã para unir, edificar e conduzir, seus adeptos à exaltação do amor de “Deus”, imprime com rigor os ensinamentos bíblicos, testemunhados pelos exemplos de seus mártires, por que não fazermos o mesmo com a dignidade da história cívica”. Afirmou Vicente Telles, coordenador dos trabalhos realizados sobre a história do Contestado, no município de Irani.

Para Telles, deve-se clamar pela consciência das autoridades responsáveis pelo civismo pátrio, o exemplo da “saga dos jagunções, donativo de fanático do Contestado” que precisa ser ensinado aos nossos filhos. “Não paira, dúvida que já há ausência de tais ensinamentos, para um país tão carente dessa chama cívica. Torna gerações sobre gerações cada vez mais alienadas, enquanto que nossas escolas estão privadas de uma obra didática neste sentido, sem que se saiba da formação de uma comissão, de alto nível, para elaborar este trabalho didático” declarou Telles.

O “Centro Folclórico do Contestado do Irani” mantém acesa esta chama “jagunça” a qual no entender da professora Beatriz Dallmolin, da Faculdade de Palmas - PR, excede os limites do folclore. Ela a denomina de folc-comunicação. Seja como for esta dinâmica, que segundo seu autor Vicente Telles, é executada sem outro professor se não os próprios alunos, envolve todos os segmentos de uma comunidade nas suas apresentações, às quais já foram realizadas em vários municípios do Estado catarinense e outros do Paraná. Telles acha que nesta mensagem cívica está inserido o “sem terra” de hoje, representando garbosamente o “desalojado” de ontem.

No último sábado, aconteceu no pavilhão do Contestado, com grande sucesso, uma gincana cultural sobre o tema cívico do jagunço. A promoção foi do Grupo Contestado Resistência Jagunça, com a coordenação de Vicente Telles e teve por objetivo mobilizar a opinião pública comunitária para uma promoção ainda maior, à Feira dos Pelados, que desenvolverá no mesmo local no dia 11 de julho. Esta feira consiste na colocação do pequeno produtor rural frente ao consumidor.

Este novo empreendimento do folclore do Contestado, segundo Telles, tem como principal importância à ampliação da chama jagunça. O evento terá caráter cultural, além de grupos alegorizados representando personagens da história, continuidade da gincana



cultural, pratos típicos, música ao vivo, procissão. No local durante o desenvolvimento das atividades, estará montada uma tribuna livre para serem debatidos temas momentâneos e confrontos com os fatos históricos do período do Contestado até os grandes problemas de ordem social que hoje afligem a comunidade iraniense, estes com perspectivas não muito boas para o futuro. O intuito é transformar o acontecimento numa tradição regional. O encerramento será feito com o acendimento da fogueira junina e seguida de um bailão, tocado a base de “sanfona”.

Nos preparativos para esta grande feira livre (“Dos Pelados”) incentivada pela própria secretária da Cultura (Zuleika Lenzi) que a poucos dias visitou o reduto jagunço do Irani, (hoje) o Grupo Teatral Força Jovem fará uma apresentação naquele local para interpretação da obra de Romário Borelli, “O Contestado”.

Quando da apresentação de *O Contestado* na cidade de Florianópolis em julho de 1988, pelo Grupo Força Jovem da cidade de Concórdia o Jornal *A Notícia*<sup>578</sup>, fez um breve relato sobre a história do Contestado:

O Contestado foi um movimento que aconteceu de 1912 a 1916. O combate entre as forças do governo contra os trabalhadores rurais que estavam na região foi um dos mais sangrentos da história da América Latina. A questão envolvia uma área de 30 mil quilômetros. Os camponeses mantinham uma área produtiva e foram obrigados a sair da região para que lá se instalasse uma ferrovia estrangeira.

Não concordando com a determinação e demonstração de amor a sua terra, eles se revoltaram. Com armas de paus e instrumentos que usavam na lavoura, conseguiram provocar grandes baixas no exército que tentava expulsá-los. O episódio teve um fim trágico com o massacre de mais de 20 mil trabalhadores. Para conseguir vencer os revoltados, o governo utilizou pela primeira vez, o avião como arma. Só assim conseguiu vencer os catarinenses do Oeste.

O Contestado foi uma consequência da ação predatória de investidores estrangeiros que eram acobertados por políticos corruptos que facilitavam as negociações, inclusive transferindo terras desprezadas pelo latifúndio para a corrente migratória. Desta forma, não permitiam ao sertanejo que mantivessem suas lavouras. A região do Oeste ficou

---

<sup>578</sup> Idem. Datado de 25 de julho de 1988.

conhecida com o Contestado porque durante muito tempo foi uma área contestada por Santa Catarina e Paraná. A região era grande produtora de erva mate, que se tornou uma característica de sua cultura.

Até agora historiamos a vida e obra do autor e aspectos políticos, culturais, econômicos e históricos para o melhor entendimento da obra. Assim sendo, daremos continuidade em historiar o texto *O Contestado*, e algumas de suas montagens. Romário Borelli nos conta que o primeiro ensaio sobre sua dramaturgia, aconteceu na cidade de Paris, quando da excursão do Teatro de Arena por terras de França:

“Não conteste o Cotestado sem saber sua razão” (Paris,1971).

Comecei a escrever *O Contestado* quando estava na França com o Teatro de Arena, em 1971. Eu brincava com as idéias, rabiscava algumas frases musicais, como esse refrão da abertura, mas a coisa não andava.

Lá mesmo mostrei o que tinha para Lima Duarte que estava no elenco do Arena e com quem tinha muita amizade. Ele perguntou: ‘Sim, e daí?’ Ele queria uma continuidade. Eu não tinha mais nada para dizer, naquele momento. Faltava-me documentação e conhecimento para encarar o projeto e, com as incansáveis viagens do Teatro Arena, faltava-me sossego, bibliografia e lugar para sentar e estudar lá mesmo, já que a primeira tese sobre o Contestado foi defendida na Universidade Sorbone, pela Professora, Doutora Maria Isaura Pereira de Queirós, da USP, em 1957.

Eu estava ansioso para voltar ao Brasil e pegar um velho caderno no qual anotara, nas férias escolares, aos meus 17 anos, inúmeras expressões da linguagem regional, formas de construção e até algumas referências históricas. Acompanhando um primo que trabalhava para o Banco do Brasil, e que controlava pequenos empréstimos para os lavradores, eu ia no seu jipe pelas serras ao norte de Santa Catarina. Conversávamos com os moradores:

- Buenas ! Estou procurando seu Sebastião !
- Bastião ? É bem eu memo. Mecê se achegue.
- O Senhor mora aqui faz tempo, seu Bastião ?

-- Esses bagurotinho (as crianças) nasceram tudo aqui, mas eu e a muié vinhamo co'as trempe ali do Paranã.

-- E o senhor trabalha na lavoura ?

-- Eu tenho uma rocinha só pras percisão, qu'eu sô toreadero.

-- Treadero?

-- É, luto com as toras aí nos mato, quando dá. Se esmoreja, toco o carijó e as lavora.

Aquele modo de falar era tão diferente de tudo quanto eu ouvira que me parecia quase que um dialeto regional. Mais que isso, parecia-me que vinha de uma outra dimensão no tempo, uma realidade do passado que sobrevivia incrustada no presente e que resistia graças ao isolamento daquelas serras. Isso me encantava. Tinha a magia de uma viagem no tempo.

Nos anos 50 e 60 do século XX não havia eletrificação rural. As poucas estradas eram precárias e muitos moradores do interior de Santa Catarina ainda viviam quase da mesma forma que seus pais e avós. Sem muitas influências externas no seu meio, sua linguagem e seu *modus vivendi* preservavam-se.

Embora eu soubesse o que fazer com aquelas informações, mesmo sem ter um projeto em mente, fui anotando o que podia. Aquela minha etnografia visava, talvez, um aproveitamento literário futuro. Mas como faria isso ? Não tinha a menor idéia.

Essa “etnografia” de férias ficou num fundo de baú, esquecido por muitos anos, até que lembrei dela quando estava em Paris, durante uma das viagens com o Teatro de Arena. Em 1971 o Teatro de Arena encerrou sua trajetória internacional, depois de uma tumultuada reunião num hotel em Paris. A trajetória nacional já havia sido encerrada pela policia. Depois de tantos percalços políticos, voltei ao Brasil. Meu passaporte não era exatamente falso, era “alterado”, já que no item profissão (requerido nos passaportes de então) apresentava-me como “comerciário”. Recurso utilizado para não chamar a atenção para nossa condição de artisitas de teatro, agravada mais ainda por pertencermos ao Teatro de Arena, marcadamente socialista e agente da luta contra a ditadura.

Meses depois prestei vestibular e entrei no Departamento de História da USP. Lá completei uma primeira versão teatral de O Contestado.

Dez anos depois de realizar aquelas anotações em Santa Catarina, e alguns meses depois dos esboços em Paris, ficou-me claro que a peça teatral só poderia ser escrita com aquela linguagem de meus registros, aquele “caderno de campo” com as anotações da

linguagem regional, e que era seu último suspiro, antes que esta fosse triturada pela expansão das telecomunicações no Brasil, pelo acesso viário, pela dissolução das relações de compadrio, pela falência do sistema extrativista diante de uma economia que se modernizava... e todas essas coisas que se sabe.

Logo em seguida pude constatar o triste momento em que o caboclo, descobrindo o mundo transformador que chegava à sua porta, envergonhava-se de sua condição e tentava dissimular sua natureza, aculturando-se apressadamente.

Ao escrever a introdução deste livro, vem-me uma revoada de imagens ligadas às várias produções da peça, desde sua primeira montagem em 1972. Esse histórico, profundamente determinado pela produção cultural no Brasil, quase constitui uma história à parte e merece algumas anotações que servem para ilustrar como a discussão de nossas questões sociais, nossa história, esteve emperrada por mais de vinte anos.

Em 1972, depois de ganhar um prêmio de dramaturgia na TV Cultura de São Paulo, com a peça Olhos e Ouvidos, consegui apoio do Governo de Santa Catarina – governador Colombo Sales – para uma produção de O Contestado. Isso foi feito graças a duas pessoas, que muito deram de si para a vida cultural em Santa Catarina: Mauro Amorim e Augusto de Souza.

Comecei a viajar para Santa Catarina toda semana. Naquele ano, fiz mais de trinta viagens entre São Paulo e Santa Catarina. O Mauro era jornalista de O Estado e o Augusto dirigia o Departamento de Cultura. Mesmo assim, para levar o projeto adiante sem ter problemas com a censura, eu precisava dourar a pílula. A simples palavra contestado já seria censurada naqueles tempos. É uma palavra por si só subversiva, os censores da ditadura (período Médici) nunca suportariam. Para passar com o título e o tema na primeira montagem, fiz uma miscelânea com a história de Santa Catarina que hoje me parece um absurdo.

Coloquei na abertura do espetáculo uma alegoria que ia desde os Protegidos da Princesa (Escola de Samba de Florianópolis) até Hermann Blumenau, Cruz e Souza, Anita Garibaldi. Era uma máscara de ufanismo barriga-verde que mais parecia o “samba do catarinense doido”. Na segunda parte encenávamos O Contestado, na qual se delineava o tema da guerra. O Augusto de Souza dirigiu a primeira montagem em Santa Catarina. A censura engoliu a fórmula sem nos molestar. Fizemos a estréia em Joaçaba, numa cancha de basquete, para uma platéia de 4500 pessoas, em setembro de 1972.

Também foi nessa época, por ocasião da primeira montagem da peça, que fundamos o Grupo de Teatro Armação em Florianópolis e construímos o Teatro Trapiche (não existe mais), transformando um velho armazém instalado no Miramar num teatro de 120 lugares (depois destruído pelo aterro em frente à Praça XV). Ali ficamos com O Contestado cerca de um mês. Foi um ano de trabalho intenso e muito produtivo, que alimentou o interesse pelo teatro em vários jovens do elenco. Estes depois deram seqüência ao Grupo Armação, de tal forma que ele existe até hoje, embora não tenha mais nenhum vínculo com as propostas iniciais nem conosco, seus fundadores.

O Grupo Armação daquele tempo colocou em discussão o maior movimento messiânico do Brasil. Arrancou-o do esquecimento e ergueu pela primeira vez, em cena, a bandeira com a cruz verde, pavilhão dos “fanáticos”. O povo humilde e massacrado pela história dos vencedores pôde então falar. E falava com sua própria linguagem, conservada naquelas anotações de meu caderno.

Em 1974, em São Paulo, resolvi montar a peça O Contestado no Departamento de História da USP, com estudantes da universidade e alguns profissionais que se agregaram, inclusive Rodrigo Cid, cenógrafo de Morte e Vida Severina.

Para essa montagem, retirei todos os subterfúgios de texto que visavam confundir a censura, ampliei as discussões, criei cenas e músicas novas. O novo texto foi para a Polícia Federal e voltou sem muitas perdas, embora tenha sido liberado. Dava para montá-lo sem muitas perdas, pois a essência ainda estava lá.

O que mais me preocupava nessa montagem era a linguagem impregnada de termos regionais de Santa Catarina e do Paraná. Não sabia se os paulistas iriam entender. Mas não! Depois de alguns minutos de espetáculo, já se percebia que o público podia entender aquela linguagem e estava absolutamente integrado. A montagem, que deveria permanecer uma semana em cartaz, teve tanta afluência de público que fomos obrigados a mantê-la em cena por mais de um ano, com apresentações diárias. Só paramos nas férias de dezembro.

Fato interessante, mas doloroso, daquele tempo é que a censura liberou a peça, mas depois, diante do sucesso, parece que se arrependeu. Eles poderiam simplesmente proibir a qualquer hora, mas isso criaria uma polêmica ainda maior e transformaria a peça em mais um ícone de resistência. Eles já tinham muitos problemas dentro e fora do campus, então resolveram apenas assustar e atrapalhar. Uma vez alguém deu um tiro no vidro do

meu fusca. Algumas vezes apagaram a luz da cidade universitária bem na hora de começar o espetáculo.

Quando isso acontecia, eu e o assistente de direção, Moraci Oliveira, abríamos as portas laterais do anfiteatro e colocávamos nossos carros com o farol alto dirigido para o palco e, assim, apresentávamos a peça. Com o teatro lotado, estávamos mais ou menos seguros, e depois saíamos em grandes blocos com o público (empurrando os carros sem bateria).

Nessa temporada, o professor doutor Duglas Teixeira Monteiro, um dos maiores especialistas na questão do Contestado (autor de *Os Errantes do Novo Século*), deu-me a honra de assinar a apresentação da peça, texto que abre a presente edição.

No fim de 1975, saímos da universidade e fomos para o Teatro Aplicado, no centro de São Paulo. Dois anos depois, fomos convidados para inaugurar o Teatro Célia Helena, com mais quatro meses de temporada. A cenografia e os figurinos dessa montagem eram de Rui Othake.

Quando começaram a soprar as primeiras brisas de redemocratização no Brasil, com a reabertura do Congresso Nacional, depois a suspensão do AI-5 e a Lei da Anistia, o Governo do Paraná, sob o comando de Ney Braga, resolveu fazer grandes produções teatrais e progamou para o Teatro Guaíra, no segundo semestre de 1979, *Rasga Coração*, *Macunaíma* e *O Contestado*.

Emílio Di Biasi, prestigiado diretor paulista, era apaixonado pelo texto. Convidei-o e ele dirigiu essa montagem com os melhores atores do teatro paranaense. Dessa produção também saiu o primeiro disco com as músicas da peça, pelo Museu da Imagem e do Som (MIS) do Paraná. Em 1980 esse elenco paranaense viajou por vários estados brasileiros. De lá para cá, sucederam-se mais de vinte montagens em universidades do Paraná, de Santa Catarina e de São Paulo.

Agradeço imensamente a todos aqueles que me ajudaram a colocar *O Contestado* em cena desde sua primeira montagem. Muitas vezes, além de atores, tiveram que ser pessoas de extraordinária coragem.

Tenho um carinho muito especial por todos aqueles que sustentaram esta peça no palco em momentos críticos da história cultural do Brasil, muitas vezes arriscando-se durante a ditadura. Mais de 500 atores já trabalharam nela, por isso é quase impossível citar todos nestes agradecimentos.

Duas mulheres se destacam na trajetória da peça, pelo que fizeram de revisões, datilografias incansáveis e críticas: A socióloga Regina Maria Sampaio e a antropóloga Sandra Jaqueline Stoll. Com o amor e o apoio que recebi de ambas, em diferentes momentos de minha vida, consegui caminhar desde a primeira montagem até esta edição.

Que os Pares de França do Exército Encantado proteja a todos!

Quando da sua estréia na cidade universitária em 1974, o professor Douglas Teixeira Monteiro<sup>579</sup>, escreveu e assinou um artigo sobre a peça que serviu de programa para o espetáculo:

Numa transposição artística vívida, Romário José Borelli nos põe em contato com um momento dramático, mas esquecido, da história republicana. Da mesma maneira que nos fatos em que fundamentou sua elaboração poética, as personagens aqui postas em cena são, homens e mulheres do povo oprimido do sertão.

Suas ações não chegaram a ocupar a historiografia oficial mais do que o modesto lugar de pequenas notas de pé de página e, isto mesmo, porque conseguiram perturbar o curso de um suposto destino nacional.

Como nos casos de *Canudos* e, secundariamente, de *Juazeiro do Padre Cícero*, a rebeldia religiosa pôs em evidência as profundas raízes de nossa formação como povo. Identificá-las num ato de simpatia e intuição, mais do que de inteligência, não é fácil, recobertas como estão por uma ganga de incompreensões e preconceitos.

O autor, entretanto, conseguiu, talvez por ser filho da mesma terra onde lutaram os irmãos do *Contestado* e, certamente, por ser poeta. Seja como for, retirou do limbo esse episódio marginal de nossa história buscando-lhe as dimensões humanas universais.

Podemos dizer com toda convicção e sem medo de cometer algum equívoco, que o texto *O Contestado* de Romário Borelli foi, e ainda é um dos textos catarinenses mais montados em Santa Catarina e tantas outras cidades dos Estados do Paraná e São Paulo.

Na montagem paranaense sob a direção de Emilio Di Biasi rendeu ao espetáculo sua participação no *Mambembão* de 1980 com destaque em todos os

---

<sup>579</sup> Professor, Doutor do Departamento de Sociologia da USP e autor do livro: *Os Errantes do Nosso Século*.

jornais de grande circulação de São Paulo e a *Folha de São Paulo*<sup>580</sup> fez uma matéria sobre o espetáculo:

A outra peça que estréia hoje (Teatro Maria Della Costa), no Mambembão é O Contestado de Romário Borelli, com direção de Emilio Di Biasi. Essa montagem foi produzida originalmente pela Fundação Teatro Guaira de Curitiba e já se apresentou em diversas cidades.

“O Contestado” seria inicialmente uma tese de doutorado de Romário Borelli, que estava formando-se em História, pela USP. Mas o autor diante do material que havia escolhido, achou melhor quebrar o academicismo e escrever a história desse fato acontecido no início do século.

“Procurei fugir do acadêmico e tornar o fato mais conhecido” – conta Romário Borelli. “Associado a uma pesquisa dos fatos históricos, fiz também uma coleta de linguagens, da maneira como se fala no sul. O mesmo foi feito com a música, embora não tenha havido uma transposição, mas apenas a mostra de linhas melódicas e rítmicas”.

A Guerra do Contestado aconteceu no início do século, nas fronteiras do Paraná e Santa Catarina, que disputavam terras nas divisões dos dois estados – daí o “contestado” do nome. A guerra durou quatro anos (1912-1916), e mobilizou 30 mil homens, dos quais 6 mil morreram no confronto com as 7 divisões que o exército enviou para retomar os 30 mil quilômetros de posse da população.

“O Contestado” foi um movimento messiânico como Canudos – conta Romário Borelli. ‘Pode-se dizer que foi a penetração do capital estrangeiro nessa região, até então a principal responsável pela revolta. Houve uma desarticulação no processo de troca no qual a região se baseava’.

Nesse período foi construída uma estrada de ferro pela Brazil Railway que possuía um contrato segundo o qual o governo brasileiro lhe doaria 15 quilômetros de terra dos dois lados da ferrovia. ‘Acho que toda vez que falamos de um fato histórico, ele deve nos inquietar por sua analogia com problemas atuais’ – diz Emilio Di Biasi. O diretor do espetáculo. Exatamente o mesmo que provocou a Guerra do Contestado, está acontecendo na mesma região, onde uma multinacional está destruindo a cultura de erva-mate.

---

<sup>580</sup> Periódico da cidade de São Paulo - datado de 06 de fevereiro de 1980.



A direção de Emilio Di Biasi procurou mostrar todas as características da região da Guerra do Contestado e desmistificar juntamente com o texto de Romário Borelli os “heróis militares” desse combate.

‘Nós encenamos a peça para a população da região do contestado e eles ficaram contentes com a nossa versão, já que eles tiveram parentes envolvidos’ – diz Emilio Di Biasi. A Guerra é mostrada sempre valorizando os heróis militares e foi à população quem morreu, na verdade.

Uma importante crítica sobre o espetáculo foi escrita pelo mestre, Professor Doutor Clóvis Garcia para o *Estado de São Paulo*<sup>581</sup> durante a apresentação do inesquecível Projeto Mambembão e ele nos diz tratar-se de um tema atual em uma montagem de bom nível:

O espetáculo que nos vem de Curitiba, talvez a única cidade habitável do Brasil, somente não nos surpreende porque conhecemos o movimento teatral paranaense, com grupos que se dedicam há anos ao teatro infantil – destacando-se o festival anual – ao teatro para adultos. A fundação Teatro Guaira, reativando o Teatro de Comédia do Paraná, retoma uma tradição de valoroso passado e a encenação de “O Contestado” demonstra a orientação de escolha de um repertório ligado à realidade nacional.

Romário José Borelli é um nome conhecido do público paulistano como ator, mas especificamente como músico, participou dos últimos tempos do Arena, talvez os anos mais difíceis, inclusive da excursão a Nancy, bem como de outras montagens, tendo feito a música de “Macbeth” na encenação de Fauzi Arap para Paulo Autran.

Quando estudante de História da USP, em 1974, escreveu e montou “O Contestado”, apresentando quase dois anos na Universidade e depois nos teatros Aplicado e Célia Helena. Assim, também o texto conhecido do nosso público.

A peça procura revisar o fato histórico, que na crônica oficial é apresentado como um movimento de fanáticos de mistura com a questão de limites entre Paraná e Santa Catarina. Como historiador e originário da região, Borelli vai mais fundo, examinando as causas econômicas e políticas do movimento. A exploração do camponês, o problema dos posseiros, a interferência predatória dos movimentos estrangeiros, no caso a companhia americana que construiu a estrada de ferro, obtendo concessão de terras em prejuízo dos

---

<sup>581</sup> Periódico da cidade de São Paulo - datado de 09 de fevereiro de 1980.

agricultores nacionais, a cumplicidade criminosa de brasileiros, marginalização do homem rural no processo de desenvolvimento, são elementos que contribuíram para a “guerra” que durou quatro anos. Uma temática tão atual, que há mesmo uma cena quando o jagunço pede ao posseiro a apresentação de títulos da propriedade, que é semelhante a outra de “Mãos Sujas de Terras”. Peça recentemente montada em São Paulo. E o Estado, nestes dias teve como manchete “Terras, um só conflito de Norte a Sul”.

A peça, sendo um grande painel, corre o risco de se tornar fragmentada. A encenação de Emilio Di Biasi, diretor paulistano convidado pelo Teatro Guaíra, mantém um ritmo que integra as diversas cenas numa linha de música épica, resultando num ótimo espetáculo, em que a cultura folclórica tem uma boa transposição, não somente em termos de música, especialmente os violeiros, mas também de linguagem, usos e costumes, jogos (a cena do truço), religião folclórica, dança. Com um adequado cenário de José Carlos Proença, também paulista, o elenco realiza um belo trabalho cênico sem possibilidade de se destacar nomes.

O SNT – Serviço Nacional de Teatro em seu encarte com a programação do 3º Mambembão irá historiar a montagem de Emílio Di Biasi e os aspectos históricos que nortearam a Guerra do Contestado:

O Contestado decorre de uma somatória conjuntural na qual estão presentes:

A) a ação absurdamente extorciva e predatória dos investimentos estrangeiros (Brazil Railway, Lumber e outras ) com assessoramento de políticos corruptos do Paraná e Santa Catarina, que lhes facilitavam as negociações de terras em detrimento da humilde população local. Paralelamente, as companhias colonizadoras faziam a transferência das terras desprezadas pelo latifúndio para a corrente imigratória, tirando a possibilidade de que o sertanejo mantivesse sua lavoura de substância, através da qual participava com os excedentes de produção;

B) a crise no processo de troca de excedentes na economia de mínimos vitais do sertanejo, o que o levou a uma marginalização do processo desenvolvimentista, abrindo-lhes as portas do misticismo para o fanatismo religioso, como única opção para solucionar seus problemas temporais (fenômeno messiânico);

C) a questão de limites entre o Paraná e Santa Catarina, acirrada com o desenvolvimento da exploração da erva-mate. Parece que todas as nuvens de tormenta

social se concentraram sobre a margem esquerda do Iguaçu, naquela segunda década do século. Uma área de mais de 30 mil quilômetros esteve banhada em sangue durante 4 anos (1912/1916).

Romário Borelli nos fala do seu processo de edificação de seu texto: Mas, enquanto levantávamos os dados episódicos para elaborar nossa análise e transfigurá-la numa linguagem artística, surgiram inúmeros elementos de uma riqueza extraordinária sob o aspecto cultural.

Riqueza cujo brilho se esmaecia nos olhos e nos costumes dos antigos moradores da região, como uma velha fotografia do interior do Paraná e de Santa Catarina que se apagava, e que poderia ser objeto de uma análise antropológica, mais do que histórica. Havia campo para inserção de uma outra metodologia das Ciências Humanas, que lhes captasse os costumes, o processo de trabalho e lazer, o sistema de alimentação e principalmente a linguagem.

Acho que essa “Ilha Cultural” sobreviveu incógnita, fora dos registros nacionais, porque lhe foi imposto um desprezo intencional pelas elites comprometidas com seu esbulho.

A orla tênue desse agente cultural, não permite mais o registro folclórico direto; seu núcleo já se perdeu no poço da história, dissipado aceleradamente pelo advento das telecomunicações, que nos últimos anos o descaracterizaram. Nossa tentativa de restauração memorial uniu peças incompletas, palavras fora da gramática e o significativo silêncio.

Segundo Romário Borelli, O Contestado é chamado de movimento messiânico porque é “o modelo sociológico que se usa para definir a opção mística de um grupo que rompe suas ligações com a sociedade e passa a estruturar seu comportamento em função da espera de um messias ou de um enviado direto do poder divino que, à frente de um exército salvador, restaure a ordem social, aniquile seus inimigos e devolva-lhes os bens perdidos”.

“Geralmente - ressalta o autor – esses movimentos são conduzidos por um líder messiânico, que atua como enviado divino catalizando os anseios místicos do grupo, dando-lhes interpretação e orientação e conduzindo-os a um objetivo. O movimento ocorrido em 1912/16 tem todas estas características, mas como há uma série de linhas causais que se cruzam para dar-lhes origem, muita confusão se tem feito a respeito. Por

exemplo, é sabido que o território onde eclodiu o fenômeno místico do Contestado, que deu origem à guerra, era uma área de fronteiras disputadas entre os dois Estados”.

De acordo com Borelli, como administrativamente havia uma chamada “Questão Contestado”, atualmente é comum acreditar-se que a chamada “Guerra do Contestado” tenha sido uma luta entre o Paraná e Santa Catarina, quando na verdade, os dois aliam-se às forças federais para reprimir os revoltosos.”

“Portanto, quase se pode dizer que são coisas diferentes falar na “Guerra do Contestado” e na “Questão do Contestado” embora ambas sejam elementos da mesma conjuntura. Além disso, por “Questão do Contestado” também se denominou a demanda que o Brasil manteve com a Argentina, disputando a mesma região, cerca de 20 anos antes da eclosão do fenômeno messiânico”, concluiu Borelli.

Para o autor outra questão a ser levantada idêa de que o movimento messiânico do Contestado foi articulado e conduzidos por “fanáticos criminosos” que deveriam ser exterminados, como foram.

“Nossa história – toda a história brasileira – sempre foi escrita sob a ótica dos vitoriosos, dos mantenedores do poder ou sem nenhuma perspectiva sociológica. Recentemente, com o desenvolvimento da sociologia, esse quadro passou a ser alterado.

É necessário que se retome essa discussão, porque a História, a Sociedade e a Antropologia é que fornecem elementos da “memória imunológica”, sem o conhecimento dos mecanismos que atuam dentro da estrutura social, a experiência histórica da humanidade é reduzida a zero”.

Romário Borelli ressalta na peça que os “fanáticos” do Contestado foram gerados por inúmeros fatores causais que os deixam à margem da sociedade. “A solução mística e o fanatismo são decorrência de um estado de desespero, devido à inacessibilidade dos bens temporais de que usufruía o resto da sociedade e a perda dos bens mínimos, vitais para a sobrevivência”.

Na sua opinião, não existe catarse que conduza cerca de 20 mil pessoas à guerra – como ocorreu no Contestado, se esta não for precedida por uma “longa usurpação de direitos sociais, um cerrado bloqueio ao desenvolvimento, uma esmagadora intervenção no *modus vivendi* e uma desumana impugnação de aspirações. O bandido que emerge desse lado negro da rejeição, é o bandido social. É o rebelde primitivo que não precisa de um programa para ter caracterizada sua atitude política, pois a própria negação da estrutura social que o oprime e marginaliza é uma atitude política”.

“O crime – enfatiza Borelli – está na institucionalização dos meios que lhe bloqueiam a representatividade no poder, sem o quê ele não pode demandar por meios legais. Por essa colocação se vê que a Guerra do Contestado acabou, não porque se tenha dado as melhores condições de vida ao sertanejo, especificamente às camadas mais humildes dos meios rurais, o que ocorreu foi uma desarticulação de seu processo reivindicatório”.

Ainda nesse encarte, que na verdade era o programa do 3º Mambembão, Emílio Di Biasi foi convidado a dar seu depoimento sobre sua montagem no Teatro Guaíra. Di Biasi nos diz que aceitou o convite para dirigir *O Contestado*, pois via naquele projeto várias possibilidades de uma nova experiência em termos de teatro brasileiro e de comunicação com o público.

Emilio Di Biasi ressalta que a cada trabalho, para ele é uma grande aventura e que não interessa o uso de formas e mensagens estabelecidas; mas a criação de conceitos e propostas que venham acrescentar uma nova visão ao nosso panorama cultural.

Vai nos dizer ainda que, a discussão urgente de fatos históricos sob uma nova ótica, poderá elucidar a todos nós alguns pontos obscuros da realidade atual. E, *O Contestado* e sua montagem pelo Teatro Guaíra de Curitiba, tem vários significados importantes, quer do ponto de vista teatral como de sua função sócio-cultural.

Quanto à pesquisa de linguagem na obra de Romário Borelli, Di Biasi credita a mesma realizada pelo autor com o povo da região do Irani e a sua transposição poética para o palco é uma das mais perfeitas na história do teatro brasileiro.

Ele irá comparar o projeto de montagem sobre *O Contestado* que foi subsidiado pelo Governo do Estado do Paraná e produção do Teatro Guaíra, como um grande Teatro Popular do Brasil, como acontece com o Theatre de la Cite, na França, o Berliner Ensemble, o Piccolo Teatro di Milano, e tantos outros.

Podemos dizer que, depois de várias montagens do texto *O Contestado* de Romário Borelli, os historiadores desatentos passaram a prestar mais atenção a tudo o que se refere às coisas do Contestado. E foi por isso, que nos atemos tão demoradamente em coletar dados sobre os aspectos históricos e todo o processo evolutivo que culminou com a construção da dramaturgia de Romário Borelli.

E, se as montagens do Grupo Armação de Florianópolis e do Teatro Guaíra tiveram repercussão nacional, não podemos deixar de falar da montagem do Grupo Força Jovem da cidade de Concórdia sob a direção de Maria Luiza Matos e vencedor do 1º FECATE – Festival Catarinense de Teatro.

Toda a mídia deu destaque à premiação da peça *O Contestado* e o jornal *Diário Catarinense*<sup>582</sup> através do crítico teatral Jair Alan fez a seguinte matéria quando da apresentação na cidade de Florianópolis:

O Grupo Força Jovem de Concórdia, apresenta hoje e amanhã, às 21 horas, no Centro Integrado de Cultura, a peça *O Contestado* de Romário Borelli, vencedora do último Festival Estadual de Teatro, dirigida por Maria Luiza Matos, relata a luta dos camponeses no Oeste de Santa Catarina contra o governo que pretendia desapropriar a área para a construção de uma ferrovia americana. Com este espetáculo Santa Catarina será representada no Festival Brasileiro de Teatro Amador, de 09 a 24 de julho, em Brasília.

O Força Jovem é um grupo formado há cinco anos por universitários de Concórdia que se preocupa em debater temas nacionais e, de preferência, relacionados a cultura catarinense, *O Contestado* retrata uma questão regional do Oeste que ainda exerce os seus reflexos. Em Irani, por exemplo, acontece anualmente a Festa do Contestado com participação de descendentes dos trabalhadores rurais. A peça de Borelli é a mais importante obra teatral sobre o tema. O Força Jovem conseguiu captar todo o dramatismo da sua linguagem através de uma montagem dinâmica e com muitas pitadas de humor. Evitam assim que a peça se torne maçante. Os atores, por sua vez, sabem dar a dose exata nas horas que devem ser contudentes e críticas.

Em *Contestado*, o texto de Borelli, sintético, passa para o público o que aconteceu de mais importante no movimento evitando deter-se demais no lado místico, que seria o mais monótono da história. A diretora Maria Luiza Matos foi muito feliz na montagem aplicando um ritmo ágil com quadros rápidos que mantém a comunicação com o público. A peça tem vigor, reforçada pela música alegre e por um elenco surpreendentemente muito bom e homogêneo. A iluminação também é muito boa. A luz negra no final realça as cruzes representando e denunciando a estupidez do desmando de um governo que ignorou totalmente a vida humana produtiva que existia na região.

---

<sup>582</sup> *Diário Catarinense*, periódico da cidade Florianópolis – datado de 25 de julho de 1988.

No Festival de Teatro Estadual, *O Contestado*, além do prêmio para melhor espetáculo, ganhou os prêmios de melhor ator coadjuvante (Ary Júnior), melhor atriz coadjuvante (Carmen Perotti) e melhor música ao vivo, direção, figurinos e iluminação. Das peças concorrentes foi a que atraiu maior público e a única a ser aplaudida entusiasmamente em cena aberta.

Acreditamos que até aqui pudemos localizar a obra *O Contestado* de Romário Borelli a partir da historiografia sobre a Guerra do Contestado, e todo o processo histórico do autor desde a sua adolescência e o seu querer desvendar os mistérios desse importante fato histórico da vida catarinense, do início do século XX.

Assim sendo, só nos resta iniciar a análise propriamente dita do texto aqui em questão que foi escolhido como objeto de pesquisa para a nossa Tese de Doutorado.

Iniciando os estudos sobre o texto de Borelli, o autor nos diz que o mesmo foi concebido numa perspectiva épica e ao mesmo tempo, trata-se de um texto com uma linguagem regionalista. O autor diz que depois de mais de 20 montagens e mais 500 atores interpretando seu texto, ele buscou novas formas de encenação e uma delas é a do Teatro Hiperbólico.

Borelli explica que o Teatro Hiperbólico tem sua origem em Ginaldo de Sousa<sup>583</sup> e, que o mesmo não tem o reconhecimento que merece pela sua obra em prol do hiperbolismo. Romário diz que Sousa é um artista de motivação política, pertence à geração que deu a última palavra no teatro brasileiro desde as décadas de 60 e 70, e continua até os dias de hoje.

Ginaldo de Souza foi aluno de Ziembinski na Fundação Brasileira de Teatro Dulcina de Moraes e de Gianni Ratto no Curso de Teatro dos 7 no Ginástico do Rio de Janeiro, onde recebeu a influência definitiva, formadora do teatro brasileiro moderno.

Iniciou sua vida profissional à frente de um dos movimentos de referência da arte e da cultura brasileira nos anos 60, o Teatro Jovem do Rio de Janeiro, em que dirigiu de 1961 até 1969. Desde então se interessou por mega-eventos

---

<sup>583</sup> Ator, produtor, diretor e coordenador de espetáculos públicos que passou a ser chamado de hiperbólico.

artísticos, onde o som, luz, música, teatro, dança, circo, fotografia, cinema e vídeo, potencializados individualmente no novo conterxto, compõem a linguagem espetacular que constitui um novo gênero cênico para a era digital, sendo apresentado ao ar livre, se apropriando do ambiente como sua cenografia.

Entre os mega-eventos cênicos de Ginaldo, segundo nos conta Romário, estão: *Arcos da Lapa* (1977), *Rio Antigo* (1977/78), *Auto de São Sebastião* (1980), *Auto da Paixão de Cristo* (1983), *Auto de Natal* (1983 a 1995), *Auto de São Jorge* (1985 a 1995), *Auto de São Pedro Pescador* (1984 a 1995), *Centenário da Proclamação da República – Arcos da Lapa e Curitiba* (1989), *Show-Revista Sobre a Cinelândia – Praça Marechal Floriano* (1989), *Espetáculo Sobre a Amazônia – Disneyworld, Flórida, EUA* (1992), *Espetáculo Sobre o Aniversário de Maringá* (1993) e *Festa do Testemunho, para o Papa João Paulo II no Maracanã, Rio* (1997).

É nessa perspectiva cênica que Borelli hoje trabalha seu texto e ele explica quais as tendências desse experimento:<sup>584</sup>

Pude perceber que os espetáculos do Teatro Hiperbólico estão sujeitos aos mesmos acidentes de ritmo e variações da interpretação a que estão sujeitos os espetáculos teatrais tradicionais. Até porque as cenas ficam divididas em diferentes arquivos do computador que gera o áudio, e essas entradas e saídas são gerenciadas pela própria direção. Além disso, o trabalho do ator em cena tem que ser reforçado por uma absoluta concentração na postura e no gestual cênico.<sup>585</sup>

Borelli, conta que experimentou o Teatro Hiperbólico por duas vezes; uma montagem na cidade de Paranaguá-PR e outra em Caçador-SC e eles nos descreveu que:

Dirigi um espetáculo desses para os 350 anos de Paranaguá, em 1988. A história da cidade foi apresentada numa praça à beira-mar para 30 mil pessoas. Entrava até um navio (réplica de uma caravela) em cena. Em 2005, convidado pelo Governo de Santa Catarina, resolvi enfrentar um projeto gigantesco: fiz uma adaptação de *O Contestado* e a

---

<sup>584</sup> *O Contestado*. Romário José Borelli: Orion Editora, 2006.

<sup>585</sup> Idem. Página 25.



dirigi numa encenação em praça pública. Numa imensa arena numa praça da cidade de Caçador, colocamos 250 pessoas atuando, cantando, cavalgando, lutando, num espetáculo que durava 1 hora e 45 minutos. Até um trem de verdade entrava em cena. Em seis dias de apresentação, quase 30 mil pessoas assistiram ao espetáculo. Foi muito gratificante ver aquele público emocionar-se com sua própria história no espetáculo que chamamos de *Contestado: A Fúria Cabocla*.<sup>586</sup>

Deixamos o Teatro Hiperbólico de Ginaldo de Souza e as experimentações de Romário Borelli e vamos avançar em nossa análise sobre *O Contestado*. Como mencionamos anteriormente, o autor da *Fúria Cabocla* nos diz que a sua dramaturgia nascia a partir de uma perspectiva épica brechtiana; até porque pautou toda sua vida em busca de um mundo socialista, sendo assim, só restava a ele seguir o mestre do epicismo.

Para começarmos a entender o texto de Borelli, gostaríamos de nos aprofundar primeiramente nos estudos sobre o teatro épico; sempre falado, sempre estudado, pois até hoje em nossa opinião, ninguém fechou questão sobre este assunto.

Sendo assim, decidimos ir até o *Dicionário de Teatro Brasileiro*<sup>587</sup> em que os três estudiosos irão tratar desse assunto:

É preciso considerar, inicialmente, que a situação primitiva de narrar está na base da epopéia, composta, basicamente pelos seguintes elementos: acontecimentos (aquilo que é narrado), público (para quem se narra) e narrador (aquele que narra). O acontecimento, é geralmente, é apresentado ao público no tempo passado, isto é o estado de calma, reflexão em que o poeta épico expõe faz já parte do segundo aspecto da atitude narrativa, quer dizer, da atitude do narrador perante o seu objeto.<sup>588</sup>

Mais adiante ainda nos estudos sobre o épico, os nossos estudiosos irão dizer que no início do século xx, no âmbito do movimento expressisonista alemão, os elementos narrativos voltam a miscuir-se na dramaturgia. Na mesma Ale-

---

<sup>586</sup> *Ibidem*. Páginas 25/26.

<sup>587</sup> *Dicionário de Teatro Brasileiro (temas, formas e conceitos)*. Orgs. J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima: Editora Perspectiva, 2006.

<sup>588</sup> *Idem*. Página 131.

manha, Erwin Piscator, movido pelo compromisso histórico de transformação social, formulou a teoria e uma nova prática do teatro épico, construindo espetáculos sobre diferentes planos históricos intercalados por legendas, projeções cinematográficas e elementos antiilusionistas na cenografia.

Podemos dizer que este teatro de Piscator, seria hoje analisado como um teatro Hiperbólico, como nos havia definido Romário – para nós qualquer espetáculo hiperbólico trata-se exclusivamente de um teatro épico. Apesar de não podermos comprovar teoricamente. Até onde vai meu conhecimento, não existe um estudo teórico sobre este gênero.

É claro que os nossos estudiosos ao referirem-se ao teatro épico não poderiam deixar de citar Bertolt Brecht, que, em nossa opinião, foi, sem dúvida, o grande experimentador da linguagem épica. Comprovação esta, impregnada em quase toda a sua obra e os estudiosos do dicionário dirão que:

Porém, é oportuno recordar que o impacto da obra de Bertolt Brecht estimulou o privilégio de temas que poderiam ser alocados nas premissas dos movimentos sociais, tais como: questão agrária, organizações operárias. Discussões sobre a estrutura de produção do capitalismo etc.<sup>589</sup>

É claro que é impossível ler *O Contestado* de Romário e não nos reportarmos às obras brechtianas. Na dramaturgia de Borelli, está a história, o poder econômico, a dominação dos mais fortes sobre os mais fracos e principalmente: a reflexão sobre aqueles que os poderosos tentaram e não conseguiram, que foi fazer com esse movimento fosse apagado de nossas memórias e com muita astúcia e inteligência o dramaturgo coloca como pauta do dia e daí surge o grito que vem do silêncio dos esquecidos. Depois dos escritos de Romário, podemos dizer que, este grito jamais irá se calar.

Voltamos então, ao Dicionário de Teatro Brasileiro para que possamos nos aprofundar um pouco mais no teatro épico e sua incursão no teatro brasileiro; nossos teóricos dizem que:

---

<sup>589</sup> Ibidem. Página 136.

Esta breve exposição demonstra que o gênero épico foi apropriado de diversas maneiras pelo teatro brasileiro, desde aquela com intenções explicitamente política que, na maioria das vezes, se veicula ao pensamento brechtiano, (*O Contestado*) até aquelas que se utilizaram de estratégias narrativas épicas, com o intuito de intensificar a força dos argumentos. Portanto, para observar e compreender esta presença tão intensa, é necessário romper-se com a idéia de forma e gênero puros, ou seja, os diversos referenciais têm contribuído de forma geral para intensificar a presença do épico no Brasil.<sup>590</sup>

É verdade que o teatro épico passou a ser um instrumento de contestação, principalmente para àqueles artistas engajados nas lutas pelas liberdades democráticas, logo após golpe militar em 1964 e estas atividades ao longo das décadas passaram a ser chamadas de Teatro Político.

Para que se entenda teatro político como uma atividade cênica artisticamente necessária aos seus propósitos, nos ateremos mais uma vez aos estudos do *Dicionário do Teatro Brasileiro*, em que eles classificam o teatro político, como:

A genealogia do teatro político conquista maturidade artística, principalmente, pela ação de artistas comprometidos como Maiakovski, Meyerhold, Erwin Piscator e, notadamente, Bertolt Brecht. Com o desenvolvimento de noções como o teatro didático, teatro épico, gestus social, distanciamento crítico e teatro dialético, Brecht, de modo consciente e programático, dota o teatro político de um vocabulário e um conjunto de princípios, bem como consolida, na práxis teatral engajada, procedimentos tais como montagem / narrativa.<sup>591</sup>

Sabemos, como vimos anteriormente, Romário Borelli adota um teatro totalmente épico e totalmente brechtiano. A junção desses dois elementos no teatro de nosso dramaturgo; não poderiam deixar de ser um Teatro Político em que o próprio autor diz: Toda a minha atividade artística é uma atividade política. *O Contestado* é um texto explicitamente político.

---

<sup>590</sup> Ibidem. Página 136.

<sup>591</sup> Ibidem. Página 246.

Na dramaturgia de Romário Borelli se é verdade tratar-se de uma atividade política, também é verdade tratar-se de um teatro de resistência. Até porque em se tratando de uma biografia como a de Romário não poderia ser diferente; foi perseguido, censurado e torturado. A tortura aconteceu durante a apresentação de *Roda Viva* em Porto Alegre. E por tudo isso, é fácil dizer que sua obra é de resistência. Afinal, falar dos esquecidos do Contestado não é uma tarefa para qualquer pessoa; tinha que ser uma tarefa para um grande dramaturgo. E estamos diante de um desses.

E para que possamos entender melhor o significado de Teatro de Resistência; precisamos voltar ao *Dicionário do Teatro Brasileiro* que nos dá a seguinte explicação:

O termo teatro de resistência refere-se a uma diversificada produção que, durante os anos mais duros da ditadura militar instaurada em 1964, procurou dar prosseguimento a uma dramaturgia de motivação social, na linha dos Seminários de Dramaturgia promovidos pelo Teatro de Arena no final da década de 1950. A necessidade de mobilização diante da realidade do país encontrou no teatro um lugar de aglutinação dos setores mais politizados da sociedade, de afirmação de idéias proibidas e de ponto de partida para ações de protesto contra a repressão.<sup>592</sup>

Sabemos que o texto *O Contestado* teve seus primeiros momentos de encubação dentro do Teatro de Arena. Óbvio, em se tratando de Arena; claro que só poderia nascer uma obra que viesse discutir os problemas da nossa sociedade. Romário voltou-se para a sua terra natal e foi de lá que ele daria a luz para uma das mais importantes obras da nossa dramaturgia; dando vez e voz para o até então, silêncio dos esquecidos do Contestado da região do Irani.

Discutir a dramaturgia de Borelli nos obriga a entender as origens desse tipo de atividade como gênero; até agora falamos tratar-se de um teatro épico, político, de resistência e lendo o *Dicionário de Teatro*<sup>593</sup> de Luiz Paulo Vasconcellos, pode-se concluir que a obra aqui estudada pode ser analisada

---

<sup>592</sup> Ibidem. Página 269.

<sup>593</sup> *Dicionário de Teatro*. Luiz Paulo Vasconcellos: Editora L & PM, 1987.

como um Teatro Documentário; Vasconcellos nos explica esta forma de teatro, assim:

Tipo de DRAMA originado na Alemanha nos anos 50. O drama documentário consiste na dramatização de eventos sociais e políticos, principalmente os que envolvem questões de culpa e responsabilidade; retirados do noticiário dos jornais e de outras fontes documentais. Seus principais expoentes são Peter Weiss (1916-1982), Heinar Kipphardt (1922-1982) e Rolf Hochhuth, que imputa ao papa Pio XII responsabilidade pelo extermínio de judeus na Alemanha. A mais importante realização do gênero, contudo, foi *US* (1966), um espetáculo sobre a guerra do Vietnam criado e dirigido por Peter Brook (1925). O principal antecedente desse tipo de dramaturgia foi o movimento norte-americano intitulado “Living Newspaper”.<sup>594</sup>

Ainda nessa linha de estudo e pesquisa sobre os mais diversificados gêneros teatrais, podemos dizer que *O Contestado* trata-se de um Drama Histórico, pois, o texto de Borelli nos leva a uma das mais tristes páginas da nossa história; que foi o genocídio covarde contra os pobres e miseráveis caboclos da região do Irani. Estudando Vasconcellos, entendemos por Drama Histórico:

Em termos gerais, qualquer peça cujo argumento seja baseado na história de uma nação. Especificamente, as peças escritas no período renascentista, baseadas na crônica da monarquia inglesa. O gênero foi amplamente difundido sob o reinado de Elisabeth I (1558-1603). Seu sucesso foi devido, principalmente, à derrota da Invencível Armada, que reacendeu os anseios patrióticos do povo inglês. A crítica considera o *Edward II*, de Christopher Marlowe (1564-1593), o primeiro drama histórico de qualidade. A este seguiram-se os dramas históricos de William Shakespeare (1564-1616), entre eles o *Ricardo III* (1592-1593) e o *Henrique V* (1598-1599), considerados obras-primas no gênero.<sup>595</sup>

Analisando assim, podemos dizer que *O Contestado* pode ser considerado um Drama Histórico, mas é claro que o texto em análise pode ser classificado em

---

<sup>594</sup> Idem. Páginas 72/73.

<sup>595</sup> Ibidem. Página 73.

inúmeros gêneros. E para que possamos comprovar o que estamos falando iremos nos utilizar mais uma vez de Luiz Paulo Vasconcellos para poder dizer que, a dramaturgia de Borelli pode estar inserida numa perspectiva do teatro dialético. Esta expressão foi rebatizada por Brecht em substituição ao teatro épico, vejamos:

Expressão com que Bertolt Brecht (1898-1956) rebatizou seu TEATRO ÉPICO, considerado por ele uma expressão superada, uma vez referir-se principalmente ao aspecto formal de um estilo de representação. Por teatro dialético, Brecht pretendia um modelo dramático que refletisse não a dialética do personagem clássico, individualizada, como menciona Hegel, mas uma dialética dos processos sociais, própria da história. Ou, como diz Augusto Boal, “a Poética marxista de Bertolt Brecht não se contrapõe a uma outra questão formal, mas sim à verdadeira essência da Poética idealista hegliana, ao afirmar que o personagem não é sujeito absoluto e sim objeto de forças econômicas, ou sociais, às quais responde, e em virtude das quais atua” (Teatro do Oprimido, pp.101).<sup>596</sup>

Diante do exposto, pudemos constatar que na obra de Romário Borelli, se fossemos tratá-la apenas como um Drama Histórico, então neste caso, as personagens que iremos analisar mais adiante aqui em nossa tese, não serão nunca sujeitos absolutos da causa que abraçaram em defesa da terra, e sim objetos das forças opressoras do governo daquele período.

E como estamos tratando do Teatro Dialético de Brecht<sup>597</sup>, para entender melhor esse gênero teatral, passaremos a palavra para o próprio criador do termo em que ele irá, através de arrazoados, enumerar uma infinidade de informações que consideramos importantes para o nosso entendimento da dramaturgia *O Contestado* de Romário Borelli.

Uma dessas importantes informações que Brecht nos fala, trata-se da divulgação do pensamento e não importa em que terreno seja, pois será sempre útil à causa dos oprimidos. Com a palavra, Bertolt Brecht:

---

<sup>596</sup> Ibidem. Páginas 192/193.

<sup>597</sup> *Teatro Dialético*. Bertolt Brecht: Civilização Brasileira, 1967.

Em governos que servem à exploração, o pensamento tem cotação baixa, como baixo é considerado tudo o que é útil aos oprimidos. Baixa é a eterna preocupação pela comida, baixo é recusar as honras prometidas pelos “defensores” da pátria, duvidar do Führer, ter má vontade para com o trabalho que não sustenta o homem, revoltar-se contra a imposição de tomar atitudes sem sentido. Baixo é pensar.

Os famintos são insultados como comilões; os que nada têm para defender-se são apontados como covardes; os que duvidam dos opressores são acusados de duvidar de suas próprias fôrças; os que reclamam salários por seu trabalho são chamados de vagabundos, etc. Sob tais governos, o ato de pensar, em geral, é considerado como baixo e suspeito.<sup>598</sup>

Lendo este texto de Brecht e se não soubéssemos de quem fosse sua autoria, poderíamos dizer, tratar-se de um assunto muito bem localizado; ou seja, um assunto brasileiro. Daí a magnitude da dialética brechtiana que reforçará, acredito eu, o que iremos analisar em *O Contestado*.

Falar do texto de Romário é falar da mentalidade de ontem e de hoje de um país que insiste em manter como ordem vigente a desigualdade social, e de uma burguesia retrógrada que só sente-se bem diante de um mar de exclusão. E analogamente ao pensamento de Brecht, queremos dizer que a transformação radical desse tipo de teatro não pode ser o resultado de nenhum capricho artístico. Tem de corresponder como um todo numa transformação radical de mentalidade de nosso tempo.

E quando falamos de transformação radical de nosso tempo; queremos dizer que esta transformação esteja em quase todos os campos da sociedade: cultura, educação, economia, no desenvolvimento intelectual e no fim da desigualdade social. Brecht discorre muito bem sobre estes assuntos que podemos afirmar, são como sintomas de doenças.

Entre os inúmeros assuntos levantados por Brecht em seus estudos no *Teatro Dialético*, ele vai explicar que a questão da moral no teatro não é fazer moral e sim, estudar de fato a moral até chegar-se à moral histórica. Podemos então dizer que é aí que Borelli concebe sua dramaturgia. Para ficar mais claro

---

<sup>598</sup> Idem. Página 31.

para nós, passamos a palavra para o mestre Brecht que resume assim este assunto:

Fome, frio e opressão são difíceis de suportar não apenas por motivos morais. (...) Trata-se realmente de duas coisas bastante distintas, pois frequentemente se lança mão de considerações morais para dizer aos prejudicados que devem contentar-se com sua situação. Para estes moralistas, os homens estão em função da moral, e não a moral em função dos homens.<sup>599</sup>

Para Brecht, a questão da moral tem que ter reflexo na moral histórica e Romário vai discutir a moral histórica de *O Contestado*, na ótica dos perdedores; até porque a história é sempre contada na ótica dos vencedores.

Brecht diz que no teatro historicizante, tudo é diferente, pois o mesmo centra-se no fato de que todos os acontecimentos cotidianos são significativos, particulares e merecedores de indagação. E que graças à sugestão artística que ele pode criar, confere às afirmações mais assombrosas sobre as relações entre os homens, a aparência de verdade.

Ainda sobre a moral, a história e a verossimilhança com os fatos do cotidiano que aproxima o espectador de nossas historiografias, Brecht explica que se as personagens em cena foram movimentadas por impulsos de caráter social, que variam de acordo com as épocas, e se assim considerarmos, estaremos dificultando uma aclimatação emocional do espectador:

Não poderá simplesmente sentir: Esta é a maneira que eu agiria; mas dirá, quando muito: se eu tivesse vivido sobre essas circunstâncias... E se encenarmos peças de nossa própria época tal como se fossem peças históricas, é possível que pareçam ao espectador igualmente singular às circunstâncias em que ele próprio age – e é aí que a atitude crítica começa.

(...) As condições históricas não devem, evidentemente, ser imaginadas (nem tampouco construídas), como poderes misteriosos (como pano de fundo); pelo contrário, elas são criadas e mantidas pelos homens (e serão, quando for o caso, modificadas por

---

<sup>599</sup> Ibidem. Página 102.



eles . É a ação se desenrolando em nossa frente que nos permite ver essas condições históricas como elas são.<sup>600</sup>

E diante dessas condições históricas, Brecht concluiu dizendo que o universo do poeta não deve ser tratado como um mundo fechado e regido por leis próprias. Ele vai dizer ainda que é preciso destacar e valorizar no universo do poeta os elementos que a realidade contém. E finaliza dizendo que a palavra do poeta só tem valor, quando verdadeira, e que o teatro não esteja a serviço do poeta e sim da sociedade.

No texto *O Contestado*, de antemão, sabemos quais são os objetivos de Borelli que é o de mostrar não uma falha histórica, mas um massacre com todo o requinte de crueldade; como ainda hoje podemos ver no Iraque, Paquistão, Palestina, etc... É assim que a dramaturgia de Romário se propõe, falar dos horrores da guerra. E só por isso e nada mais que isso, já podemos afirmar esta obra numa perspectiva épica.

Falar do horror da guerra parece não ser um privilégio apenas de Bertolt Brecht e Romário Borelli; podemos citar alguns nomes que fizeram uso de sua vida intelectual para denunciar tais atrocidades e entre eles, estão: Jean Paul Sartre, Albert Camus, Graciliano Ramos e claro, Erwin Piscator entre tantos que não caberiam nessas poucas páginas.

Em seu livro *Teatro Político*<sup>601</sup>, Erwin Piscator para justificar o seu teatro ele começa seus escritos com uma estatística que muito poderia se aproximar de um filme de terror. Passemos a palavra para Piscator:

A minha cronologia começa em 4 de agosto de 1914. A partir daí, o barômetro subiu: 13 milhões de mortos, 11 milhões de mutilados, 50 milhões de soldados em luta, 6 bilhões de tiros, 50 bilhões de metros cúbicos de gás. Nisso que aí está, o que vem a ser a “evolução pessoal?” Aí ninguém evoluiu “pessoalmente”. Outra coisa o faz evoluir.<sup>602</sup>

Acreditamos que entre tantos estudiosos das artes cênicas, talvez Piscator venha a ser um dos mais comprometidos em denunciar as injustiças contra os

---

<sup>600</sup> Ibidem. Página 198.

<sup>601</sup> *Teatro Político*. Erwin Piscator: Civilização Brasileira, 1976.

<sup>602</sup> Idem. Página 21.

menos favorecidos. Não podemos deixar de dizer que Brecht vem dessa mesma escola piscatoniana. Colocaremos aqui nessa tese um poema de Piscator que nos mostra bem o pensamento desse homem que se defrontou com o horror da guerra, motivando-o a uma práxis teatral; até hoje com muitos seguidores:

Lembra-te dos Seus Soldados de Chumbo

Tens de chorar agora, mãe. Chora. Ele era teu filho, quando pequenino, brincava com soldadinhos de chumbo, todos de arma embalada, e de repente todos caídos, mortos. O menino cresceu, fez-se soldado, e partiu para a frente. Tens de chorar agora, mãe. Chora. E quando leres: “morreu como herói”. Lembra-te dos seus soldados de chumbo, todos de arma embalada, e de repente todos caídos, mortos.<sup>603</sup>

Negar a importância de Erwin Piscator para o teatro é negar o próprio teatro. Com que engenhosidade ele conseguiu diante do caos da guerra fazer teatro com uma estética acurada e, em algumas de suas montagens, podemos dizer, que o Teatro Hiperbólico, praticado hoje por Romário Borelli em muito se parece ao do mestre alemão.

Piscator em seu livro nos conta como a guerra mudou a sua vida e o seu teatro:

Se até então eu sempre vira a vida pelo mágico espelho da literatura, com a guerra houve uma reviravolta. Passei a ver a literatura e a arte pelo espelho da vida. Por outro lado, a guerra, como gigantesco aspirador de pó, sugara todas as lembranças de tempos anteriores. Fui obrigado a “começar de novo do começo”. O que a partir de então aceitei não era arte, nem coisa formada na arte, mas sim a vida, formada no conhecimento.<sup>604</sup>

No texto *O Contestado* as personagens estão à espera do milagre dos céus, visto que da terra parecia quase que impossível e o mesmo se deu com os soldados alemães durante a primeira guerra mundial, Piscator descreve aquele momento, assim:

---

<sup>603</sup> Ibidem. Página 25.

<sup>604</sup> Ibidem. Página 30.

Assim como sobrevinha o dia e a noite, assim também, para os soldados, a palavra paz estava no começo e no fim do dia e da noite. Falava-se constantemente na paz. A paz era o regulador de tudo quanto se fazia. Era o fim e a salvação. Quanto mais demorava, tanto mais era desejada. Mas tanto menos se sabia de onde viria, e quem a traria. E, não se podendo dar uma resposta à pergunta, esperava-se um milagre. Pois o milagre chegou, e foi a notícia da revolução na Rússia. E mais ainda fulgiu quando, com a segunda revolução, veio a mensagem “A todos”.<sup>605</sup>

Até o momento, vimos as opiniões sobre um Teatro Político nas óticas de nossos estudiosos, Luiz Paulo Vasconcellos, Jacó Guinsburg, Paulo Roberto Faria, Mariângela Alves de Lima e Bertolt Brecht. Não poderíamos prescindir da opinião de Erwin Piscator:

O teatro político, de modo geral pelo qual se saiu em todos os meus empreendimentos, não foi “achado pessoal”, nem tampouco resultado da reviravolta social de 1918. As suas raízes chegam ao fim do século precedente, ocasião em que irrompem na situação espiritual da sociedade burguesa forças que, conscientemente, ou apenas pela sua própria existência, mudam tal situação e em parte a suprimem. Essas forças vêm de dois lados: da literatura e do proletariado. Em seu ponto de intersecção surge, na arte, um novo conceito, o naturalismo, e no teatro uma nova forma, o teatro popular.<sup>606</sup>

O nosso grande visionário e poeta das artes cênicas do início do século xx, concluiu assim o seu entendimento sobre o Teatro Político:

A novidade fundamental nesse teatro é que a ação e a realidade se entrosam de maneira inteiramente especial. Não se sabe, muitas vezes, se a gente está no teatro ou numa assembléia, e tem-se a impressão de que se deve intervir e colaborar, de que se deve apartear. Desaparece a fronteira entre o espetáculo e a realidade... O público sente que contemplou a vida real, que é espectador, não de uma peça de teatro, mas de um

---

<sup>605</sup> Ibidem. Página 32.

<sup>606</sup> Ibidem. Página 41.

trecho da verdadeira vida... Que o espectador é incluído na peça, que tudo o que se desenrola no palco lhe diz respeito.<sup>607</sup>

Tudo o que Piscator nos diz, mais tarde será falado por Brecht. Podemos dizer que epicismo de Brecht, tem suas origens no teatro de Piscator. E qual era a visão de Piscator sobre o épico?:

Épico assunto de gigantescas dimensões. História da origem de uma guerra que nasce das especulações e da economia. Pequenas causas, grandes efeitos. Em Scribe um copo de água. Hoje o descobrimento de uma fonte de petróleo. Em Scribe, intrigas particulares; hoje, luta de grupos econômicos. É claro que, com os meios de uma peça cabalística de corte, não é possível apresentar conflitos de grupos estratificados de outra maneira.<sup>608</sup>

Deixamos Piscator e voltamos aos nossos estudos, e dizer que durante a nossa pesquisa, constatamos que a dramaturgia de Romário Borelli, *O Contestado* pode-se analisada na ótica do Teatro Documentário. Ao estudarmos Anatol Rosenfeld<sup>609</sup>, ele nos fala dessa forma de teatro e que o mesmo era utilizado por Erwin Piscator, vejamos:

A idéia do drama documentário impunha, por sua vez, uma ligação entre a ação cênica e as grandes forças atuantes da história – concepção que contradiz radicalmente os princípios do drama rigoroso.<sup>610</sup>

Em seu outro estudo<sup>611</sup>, Anatol Rosenfeld nos diz ainda que quem melhor obteve resultados com o Teatro Documentário foi Peter Weiss:

É decerto Peter Weiss que obteve os melhores resultados no domínio do teatro documentário, sobretudo em peças como *Discurso de Vietnã* (1968), *O Interrogatório* (1965)

---

<sup>607</sup> Ibidem. Página 58.

<sup>608</sup> Ibidem. Página 241.

<sup>609</sup> *O Teatro Épico*. Anatol Rosenfeld: Editora Perspectiva, 1994.

<sup>610</sup> Idem. Página 119.

<sup>611</sup> *Prismas do Teatro*. Anatol Rosenfeld: Editora Perspectiva, 1993.

Parece que nesta última peça Weiss conseguiu uma espécie de síntese entre as exigências da documentação (no caso os dados do Processo de Auschwitz, Frankfurt, (1963-1965) e as da ficção teatral.<sup>612</sup>

Pena que Anatol não teve tempo de conhecer o texto de Romário; com certeza, iria compará-lo ao teatro documentário de Peter Weiss. Depois dessa breve interrupção, iremos nos ater agora atentamente em outros aspectos que consideramos importantes para uma análise mais acurada sobre *O Contestado*. Sabemos que outros estudiosos souberam desenvolver teoricamente esse importante estudo sobre o Teatro Político, Histórico, Épico e Documentário.

Em seus estudos sobre o teatro contemporâneo, Jean-Pierre Ryngaert<sup>613</sup>, fala que num teatro voltado a temas políticos, nem sempre nos atinge com a sua atualidade ou, às vezes, acontece um envelhecimento precoce sobre um determinado assunto. Em *O Contestado*, Romário Borelli, na abertura de seu texto, deixa claro que estamos diante de um fato histórico, e que este fato já é de nosso conhecimento, isso se dá então, quando a letra de abertura do espetáculo, nos convida para que prestemos a atenção devida ao que será apresentado a partir daquele momento. A letra se refere aos sertanejos que rasgaram o sertão e, portanto, o espectador não deve contestar o contestado sem saber sua razão.

Ora, se Borelli fala de sertanejo e de Contestado, sabemos que estamos diante de um fato histórico e de conhecimento nosso. Jean-Pierre Ryngaert, nos diz que diante de um fato histórico o espectador não precisa ser impelido a se jogar no enredo, faz-se necessário que o autor amarre de tal maneira os diversos acontecimentos e que os mesmos nos chamem a atenção.

Romário Borelli, numa sucessão de cenas, vai nos mantendo informados sobre os próximos acontecimentos. Isso faz com que os leitores ou espectadores possam ficar atentos aos fatos históricos que estão sendo narrados. Na abertura do espetáculo o autor através da rubrica nos dá seguinte indicativo: Os atores vão acrescentando suas vozes ao refrão – Não conteste Contestado , ao mesmo tempo em que se levantam lentamente. A idéia básica é de ressurgimento dos mortos na Guerra do Contestado.

---

<sup>612</sup> Idem. Página 126.

<sup>613</sup> *Ler o Teatro Contemporâneo*. Jean-Pierre Ryngaert: Editora Martins Fontes, 1998.

Vozes distribuídas entre o elenco, solo de duas vozes com intervalo de terça. Coreografia de ocupação do palco.<sup>614</sup>

Outro fator importante no teatro histórico – e aqui estamos falando de teatro épico, é o tempo e o espaço, mesmo sabendo que a ação se passa no “aqui e agora”; os acontecimentos são reais e é totalmente conhecido. Jean-Pierre Ryngaert<sup>615</sup> nos diz que:

O espaço e tempo são dois elementos historicamente fundadores da representação teatral que se desenrola sempre “aqui e agora” (espaço e tempo da representação) para falar, geralmente, de um “alhures, outrora” (espaço e tempo da ficção).<sup>616</sup>

Em *O Contestado*, após a cantoria em que os colonos insinuam capinar a terra, a ação é interrompida com a chegada da personagem Miano. Aqui as personagens irão falar da chegada do santo João Maria que há muito eles esperavam. Na rubrica o autor diz que a personagem Miano interrompe ansiosamente a cena em que os demais estão capinando<sup>617</sup>.

Nesta cena em que as personagens se preparam para receber João Maria, Romário nos mostra através de uma narrativa épica, a chegada do santo que está circulando pela região; o tempo e o espaço tomam uma dimensão no diálogo entre as personagens Miano e os campinadores. Jean-Pierre Ryngaert, diz que nem sempre a escolha dos dramaturgos contemporâneos recaem sobre um “hoje” ou um “ontem”:

Essa não é sempre a escolha dos dramaturgos contemporâneos, seja porque tentam levar em conta o momento em que escrevem (um “hoje” ou um “ontem”; em todo caso, portanto, um aqui), seja porque se apoiam em efeitos de teatro no teatro, em que a ficção passada e o presente da representação se confundem, em que o teatro se considera como referente.<sup>618</sup>

---

<sup>614</sup> *O Contestado*. Página 31.

<sup>615</sup> *Ler o Teatro Contemporâneo*. Jean-Pierre Ryngaert: Editora Martins Fontes, 1998.

<sup>616</sup> *Idem*. Página 105.

<sup>617</sup> *O Contestado*. Página 35.

<sup>618</sup> *Ler o Teatro Contemporâneo*. Jean-Pierre Ryngaert: Editora Martins Fontes, 1998. Página 105.

Em *O Contestado*, podemos dizer que o tempo-espaço se intermeiam geograficamente. Borelli utiliza-se de vários espaços e em tempos diferentes; ora no campo, ora na casa de alguém e em determinado momento, há uma cena em que se passa na capital do Estado. A cena descrita acima se passa na roça, através de um corte de luz, a ação passa no comércio de Nhô Pedro, um coronel, próspero comerciante que através de seu comércio vai descontando nos salários de seus agregados o que eles consomem mensalmente. Quanto mais eles trabalham, mais ficam devendo ao explorador. Aqui três personagens irão discutir o preço da erva mate e a chegada do Monge João Maria.<sup>619</sup>

Podemos perceber neste diálogo entre o coronel Nhô Pedro, o capataz Lara e o plantador de ervas; nada mais que uma narrativa que nos dá uma projeção épica sobre a chegada e as andanças do Santo João Maria. Lara narra com uma riqueza de detalhes todos as peripécias do Monge e o como a comunidade está se comportando a espera do mesmo. Nesta cena nada foi mostrado; mas apenas narrado e isto se dá como diz Ryngaert<sup>620</sup> numa oposição do teatro épico ao teatro dramático, segundo a teoria brechtiana. Vejamos:

O teatro épico se opõe ao teatro dramático na teoria brechtiana, que os distingue termo a termo a partir de critérios estéticos e ideológicos. No entanto, historicamente elementos épicos foram introduzidos no drama sempre que se tratava de narrar mais do que de mostrar. Dessa forma, Aristóteles distingue o épico (imitar narrando) do dramático (imitar agindo). Uma parte do teatro contemporâneo rejeita as categorias do dramático e se reconcilia com as tradições narrativas do contador popular ou com formas complexas de narrativas em vários níveis, que multiplicam os pontos de vista e convidam o leitor a intervir.<sup>621</sup>

Este “intervir”, não significa que deva estar em toda obra épica. Em *O Contestado* em nenhum momento o espectador é convidado a participar e sim a refletir sobre a sua própria história. É impossível ficar passivo diante de tantas denúncias sobre as injustiças cometidas contra os homens simples da região do Irani e que, por muito tempo ficou a margem na história do povo catarinense.

---

<sup>619</sup> *O Contestado*. Página 37.

<sup>620</sup> *Ler o Teatro Contemporâneo*. Jean-Pierre Ryngaert: Editora Martins Fontes, 1998.

<sup>621</sup> *Idem*. Página 226.

O que Romário Borelli, faz com a sua dramaturgia nada mais é que resgatar historicamente uma das páginas mais tristes e vergonhosas da historiografia da construção política, cultural e cidadã de nosso povo. Esse resgate da memória de um coletivo, como explica Hans Thies Lehmann<sup>622</sup> trata-se de “memória histórica”:

Segundo Maurice Halbwachs, a memória coletiva – da qual faz parte a memória cultural – certamente se compõe a partir de uma soma de memórias individuais, mas é diferente da soma de lembranças individuais e é mais do que ela. Na verdade, a existência de uma memória coletiva é um pressuposto indispensável para a constituição da memória individual. Somente a memória coletiva dá forma, lugar, profundidade e sentido às lembranças individuais. Algo como o provimento afetivo de experiências coletivas é então necessário para que a história pessoal – a lembrança e a experiência de um passado – possa ganhar forma.<sup>623</sup>

Lehmann, nos explica ainda que o teatro é um espaço que revela e manifesta uma relação com a historicidade da memória coletiva, que se em-caminha com um pressuposto para a constiuição da memória individual e esta memória pode aparecer como um ideal completo; tanto no individual, quanto no coletivo.

Em *O Contestado* durante quase toda a narrativa antes da chegada de João Maria, o autor vai historiando parte da história do povo do sul do Brasil; bem como a história individual de cada um. Na cena em que as personagens se concentram em frente da bodega do Zé Luiz para festejar a chegada de João Maria, eles nos contam um pouco da nossa história e de suas histórias; sempre numa narrativa épica.

Em frente à bodega em que se concentra uma multidão; entre eles estão as personagens: Nhazinha, Elizeu Edinardo, Ozias, Eulálio, Maria, Eliza, Tonho e Chico, enquanto esperam vão narrando as peripécias do santo e simultaneamente a histórica da região. Nhazinha nos conta: Esse João Maria já passô por aqui no tempo que os Maragato tava fugindo do Rio Grande, me alembro como se fosse hoje. Nós

---

<sup>622</sup> *Teatro Pós-Dramático*. Hans-Thies Lehmann. Editora Cosac & Naify, 2007.

<sup>623</sup> *Idem*. Página 317.



tava tudo escondido na serra, de medo. Só saímo de lá quando o João Maria veio fazê uma pregação. Agora ele deve de tá muito véinho.<sup>624</sup>

Nesta cena, além da participação coletiva, do resgate da história, vimos o fundamentalismo da religião impregnada em cada personagem como uma verdade suprema. Com a chegada do santo João Maria e o seu corpo mutilado pela peregrinação, as personagens caem prostradas diante do salvador que irá amenizar tanta miséria.

Lehman, em seu estudo nos explica que o teatro realiza um trabalho de memória voltado para os corpos, para os afetos, e só então para a consciência. E ele continua explicando que o corpo é um local da memória, “um depositário para pensamentos e sentimentos à disposição” e que se pode vivenciar a realidade como tal. Ele concluiu este assunto, dizendo:

Por meio da recordação de um sofrimento, de possibilidades desperdiçadas, de promessas não cumpridas que repousam nos corpos e em seus afetos, o EU olha por cima do muro fronteiro de sua identidade e se abre, mesmo que inconscientemente, para a sua história genérica, para a conexão com os outros, para a dimensão da responsabilidade, que está ligada à sua historicidade.<sup>625</sup>

A clareza com que Romário descreve seu texto, faz nos concluir e concordar com o que Lehmann explica para nós, como sendo a “memória do corpo”, e esta memória do corpo está presente em *O Contestado*; até porque, as personagens tem seus corpos com defeitos, mutilados e o próprio João Maria surge diante de nós com um corpo lângüido e vestimentas andrajas. O Corpo do Monge conta a sua história de peregrinação.

Com a chegada de João Maria ele falará de suas premonições futuras e as explicações sobre o passado: Que Deus abençoe as crianças, porque as crianças inda vão vê muita desgrácia. Vim avisá que vem um tempo de muito pasto e poço rasto. (Todos se mostram assustados) O sangue vai corrê pela terra como os rio. (ouve-se alguns soluços) Vanceis tem que tomá providencia. A Guerra dos Maragatos foi feia, mais não foi nada. Vem uma guerra muito pió, e vem uma peste de rato, e vem uma peste de chaga, inté as ave vão se mudá daqui. Vanceis carece

---

<sup>624</sup> *O Contestado*. Página 46.

<sup>625</sup> *Teatro Pós-Dramático*. Hans-Thies Lehmann. Editora Cosac & Naify, 2007. Página 319.

de fazê penitência... Jesus disse pra São Pedro que o mundo ia existi mir anos, mais que não ia passá disso. E Deus disse: Faze que eu te ajudo ... E o que é que vanceis estão fazendo? Nada! (Agressivo) Tão aí sem tomá providença. Tão aí como bicho! (Ouve-se mais soluços) Mais eu aviso: a cidade de Porto União vai desaparece nas água do Iguaçu! A cidade de Curitiba vai virá tapera. Logo, logo, vanceis vão tê três dias de escuridão completa. O sor não vai passá no céu. Eu vejo muita desgraça diante de vanceis. Guardem velas pros dia de escuridão!<sup>626</sup>

João Maria sai caminhando entre os fiéis ajoelhados, abençoando-os e rezando. À medida que passa, eles se levantam e o seguem, formando uma procissão que se retira para o fundo do palco, para fora de cena.

Com a chegada de João Maria, o texto de Romário Borelli atinge o seu climax e nos prepara para os próximos acontecimentos que de antemão, as-bemos não serão nada promissores, visto que, como nos diz Lehmann a presença “memória” se faz presente em cada uma das personagens e em nós leitores ou espectadores que assistimos a montagem; pois, somos conhecedores da história. Conhecedores do que está sendo contado. Fazendo com que o diálogo entre a dramaturgia e os leitores ou espectadores nos leve a diversas indagações.

Ainda em Lehmann, ele nos explica que o teatro é o local onde funciona o espaço de memória, e nele apresentamos as nossas culpas históricas. Lehmann resume este assunto da seguinte forma:

Não é nenhum acaso o fato de que o teatro funciona como o espaço de memória não só genericamente, mas sempre teve a ver com o passado e com a história dele provenientes de culpa e culpabilidade, histórias trágicas, cômicas, grotescas, tristes ou amargas: a culpa é a dimensão dramática por excelência. Há muito que permaceria em aberto uma avaliação que exige muito do presente e do futuro. Um modo de agir deixava vestígios no futuro. Não é só na tragédia que a culpa é a lembrança de que o EU não se baseia em si mesmo.<sup>627</sup>

Acreditamos que só é possível discutir a “memória” no teatro quando se trata de fatos históricos ao contrário da ficção. Na ficção, acabamos mantendo

---

<sup>626</sup> *O Contestado*. Página 50.

<sup>627</sup> *Teatro Pós-Dramático*. Hans-Thies Lehmann. Editora Cosac & Naify, 2007. Página 321.

sempre um certo distanciamento. Numa dramaturgia em que a história está diante de nós, acabamos quase sempre no banco dos réus, somos julgados pelas nossas culpas. Culpas estas de um passado que se faz presente no palco.

Esse tipo de teatro, Lehmann diz que como prática pública e com um efeito público praticamente desapareceram e se tornou assunto de uma minoria, que está ultrapassado sociológica e politicamente, pois, o teatro hoje, se sustenta em face das mídias. Diz ainda que muitos textos depois que foram escritos e editados, quando vão para o palco, os temas públicos já mudaram.

Especificamente, não podemos dizer que *O Contestado* se enquadre nesse tipo de dramaturgia, pois o texto de Romário continua atual; até porque os culpados não foram para o banco dos réus. Passados quase 100 anos e ainda existem muitas controvérsias sobre o massacre do Contestado. Quem foi mais culpado ou inocente!

A problemática sobre as demarcações das terras do Contestado, historicamente influeciaram até hoje uma discussão sobre a reforma agrária em solo catarinense e porque não, no Brasil; esse povo ainda luta para ter um endereço para morar, plantar e nela viver. No Brasil a reforma agrária não se concretiza, devido as forças políticas que atuam no campo e mandatários das oligarquias oriundas das capitânicas hereditárias. E se tratando de fatos políticos, podemos dizer que todas estas questões estão colocadas na obra de Borelli. Mas se voltarmos aos estudos de Lehmann, ele falará sobre a “eficácia” do efeito político real no teatro:

A “eficácia”, o efeito político real – um critério pelo qual o teatro com pretensão política tem de ser medido como ação política –, está em questão em todas as formas do teatro diretamente político. Pode-se mesmo questionar se convicções políticas foram significativamente formadas ou alteradas no florescimento do agitprop e da revisão política, das peças didáticas e do teatro de tese durante a República de Weimar.<sup>628</sup>

Em *O Contestado* Romário criou uma cena em que será inaugurada uma ponte para a passagem da ferrovia na cidade de Porto União e nessa cena, percebemos a força política dos poderosos e quanto o povo simples é usado

---

<sup>628</sup> Idem. Página 409.

como massa de manobra. Para a inauguração, o povo e os coronéis locais foram convidados. E claro, a presença dos americanos que construíram a ferrovia. A cena inicia-se com o discurso do prefeito da cidade de Porto União: Povo de Porto União! A ponte que hoje se inaugura... é mais do que a união das duas margens do Iguaçu. Vejo esta ponte magnífica como um elo de ferro que une esse tempo a uma nova era. Este ano de 1906 é um marco que assinala o início do desenvolvimento de nossa região! Por essas linhas receberemos maquinarias e implementos para acelerar o nosso progresso!... As máquinas fumegantes levarão nossa madeira e nossa erva-mate para todos os rincões do Brasil. (Palmas) Para ter uma idéia da grandiosidade do empreendimento Nacional, basta saber que a BRAZIL RAILWAY não se limita apenas à construção da ferrovia, mas seremos favorecidos também com a instalação de duas grandes serrarias automáticas, uma lá em Três Barras e a outra ali em Calmom. (Alguém comenta feliz: “Eu sô de Carmão!”) Essas serrarias vão beneficiar mais de trezentos metros cúbicos de madeira por dia... (Palmas) E com o ramal ferroviário Rio Negro-São Francisco, nossa madeira será levada até para os Estados Unidos. Por isso eu convidei para essa festa todas as personalidades que dignificam esta região. Aqui está o Dr. Affonso Camargo (palmas), advogado da companhia. Vejo ali o coronel Tomás Vieira com sua gente (palmas), o coronel Chiquinho de Albuquerque (palmas), o coronel Arthur de Paula (palmas), o coronel Pedro Ruivo (palmas). Todos valorizando com seu prestígio e autoridade esta festa histórica! Vinte bois foram carneados para esta festa... E a banda musical do maestro Emilio Taboada...<sup>629</sup> O maestro estava dormindo e ao ser acordado por um dos músicos, ataca o instrumento pensando que já estava na hora da execução.

Depois da entrada inesperada da orquestra e um momento de descontração, surge um bêbado e começa a denunciar as falcatruas do prefeito com a Companhia Brazil Railway. O prefeito faz um gesto e seu capataz parte para agarrar o bêbado que, apesar disso, continua soltando o verbo, sendo arrastado para fora de cena com apupos da platéia.<sup>630</sup>

Diante das vaias, o bêbado sai alertando à todos sobre o perigo que se aproxima. Nós espectadores, de antemão já somos sabedores e dos problemas que estão por vir. Esta só nos reafirma a presença épica no teatro, que nos leva ao crédito e ao descrédito cênico, como que estivéssemos diante do mundo real.

---

<sup>629</sup> *O Contestado*. Página 63.

<sup>630</sup> *Idem*. Página 68.

E este real só se reafirma quando estamos diante de um fato histórico como este, na obra *O Contestado* de Romário Borelli.

E quando falamos da importância do épico no teatro, acreditamos que o mesmo esteja praticamente em quase todas as obras teatrais; mesmo na Dramática, assunto este já tratado por Anatol Rosenfeld e Peter Szondi<sup>631</sup>. Em seus estudos, Peter Szondi diz que desde Aristóteles, os teóricos têm condenado o aparecimento de traços épicos no domínio da poesia dramática. E que ainda hoje, o desenvolvimento da dramaturgia moderna não pode se arrogar desse papel de juiz, por razões que deve esclarecer previamente para si mesmo e para seus leitores.

E, Peter Szondi em determinado momento de seu estudo, tenta elucubrar e nos convencer que este épico está em várias obras tidas como dramáticas, desde os dramas sociais de Hauptmann e principalmente na obra de Piscator em que ele diz:

É o que acontece na obra de Erwin Piscator, cujo livro *O Teatro Político*, muito informativo tanto do ponto de vista documental como programático, apresenta alguns dados que entram no contexto de nosso estudo. Essa única inserção de acontecimentos da história do teatro se justifica pela influência das encenações de Piscator sobre os dramaturgos das décadas seguintes e pela gênese negativa de suas tentativas a partir da dramaturgia da época: “talvez meu gênero de direção teatral tenha se originado apenas de uma carência na produção dramática. Seguramente, ela jamais teria um efeito tão eminente se já de início eu tivesse encontrado uma produção dramática adequada”.<sup>632</sup>

E, se é verdade, segundo Piscator, que no início de suas atividades artísticas ele não havia encontrado uma produção dramática adequada e que a denominação de épico em seus trabalhos somente se concretizou anos depois; não podemos dizer o mesmo da obra de Romário Borelli em que ele afirma ser um fervoroso brechtiano. Isso nós confirmamos nos estudos sobre *O Contestado*.

Szondi, estudando ainda a obra de Piscator, irá dizer que a elevação do elemento cênico ao histórico, ou, em sua acepção formal, a relativização da cena

---

<sup>631</sup> *Teoria do Drama Moderno*. Peter Szondi: Editora Cosac & Naify, 2001.

<sup>632</sup> Idem. Página 127.

atual em função do elemento não-atualizado da objetividade, destrói a natureza absoluta da forma dramática, não permitindo que um teatro épico se desenvolva.

Quando Peter Szondi fala dessa elevação do elemento cênico, ele irá se referir às inovações de Piscator, como a cena simultânea, a presença do cinema, projeções através de slides, etc. Na encenação do texto *O Contestado*, quando apresentado em espaços públicos ou seja, na rua, Romário Borelli se utilizou desses mesmos mecanismos que Piscator utilizou na década de 20. Vejamos o que nos diz Peter Szondi:

A relativização interna e recíproca das partes é enfatizada no plano espacial pelo “palco simultâneo”, empregado por Piscator de diversas formas. (...) O filme deixa no passado o que passou, expondo-o sob forma documental. Ele inclusive, no interior do fato cênico, antecipa o futuro e, rumo ao fim, dissolve a tensão essencialmente dramática em justaposição épica.<sup>633</sup>

Dando continuidade em seus estudos sobre o épico e o dramático, Peter Szondi explica que um processo épico sobre o palco já não esgota completamente a encenação, ao contrário do que acontecia no drama. No processo épico, a ênfase é para a narrativa em que a personagem se apresenta como narrador.

Como vimos até agora em *O Contestado*, praticamente todas as cenas são apresentadas através da narração das personagens. Temos outro exemplo na cena em que Bastião chega em casa e pede para a esposa juntar os trapos que eles vão embora. Indagado por Eneida sobre o acontecido, o marido irá lhe dizer: Quar! Já me despediro. Hoje o veio Furma ajuntô os toreadero lá no mato e disse que não vai mais carecê de nós. Agora ele vai derruba e puxa as tora c’as máquina. Ele inté arrecoiou os machado e as serra. Quem fô toreadero vai tê que procurá outro trabaio. Nós temo que i ligero pro Timbozinho enquanto sobrá quarqué coisa pra fazê... Inté vai sê bão, lá nós fica mais perto dos pai.<sup>634</sup>

Quando se diz que teatro épico é também narração, podemos dizer que o *O Contestado* é uma peça que se classifica em toda a sua integralidade nesse gênero; até porque todas suas cenas se encaminham através da narração. Na

---

<sup>633</sup> Ibidem. Página 132.

<sup>634</sup> *O Contestado*. Página 69.

cena entre Bastião e Maurílio, as personagens nos repassam inúmeras informações que não apareceram e nem aparecerão nas cenas e ao final do diálogo entre os dois, Maurílio nos prepara para os próximos acontecimentos, quando diz que: Veja o que digo pra mecê: inda vai corrê muito sangue por aqui...<sup>635</sup>

É claro que nós, como leitor ou espectador, estaremos em alerta na expectativa dos próximos acontecimentos. E Peter Szondi, diz ainda que:

Visto que a ação da obra não se constitui em domínio exclusivo, ela já não pode mais metamorfosear o tempo da representação em uma seqüência absoluta de presentes. O presente da representação é como que mais largo que o da ação: por isso, o olhar fica atento não apenas ao desfecho, mas também, ao andamento e ao que passou. No lugar da direção dramática com objetivos definidos entra a liberdade épica de demorar-se e repensar. Visto que o homem agente não é mais que objeto do teatro, é possível ir além dele e perguntar sobre os motivos de sua ação.<sup>636</sup>

Na obra de Romário, é impossível ler o texto e não se perguntar sobre os absurdos dos acontecimentos ocorridos na região do Irani e ao mesmo tempo, que nos suscita um desejo de justiça e que os criminosos paguem pelos seus crimes; mesmo depois de passados aproximadamente um século.

Sabemos que quando nos indignamos diante de alguma injustiça é porque o fato ocorrido foge de nossos princípios morais e culturais e vai além daquilo que acreditamos ser uma ética cidadã. Em *O Contestado* o paroxismo latente não só se dá na cena, mas em nós, leitor ou espectador. Pois ao mesmo tempo em que lemos ou assistimos, somos conclamados a tomar posição e muitas vezes, esta posição se dá na solidão de nossa poltrona ou num ambiente em que compartilhamos com outros iguais.

Romário Borelli, nos diz que a sua dramaturgia é voltada à dialética brechtiana. Em uma das cenas do texto *O Contestado*, o autor discute com muita eficiência esta dialética. Trata-se da cena da vaca, vejamos:

As personagens Paciência e Nhô Miro vão se retirando da cena quando percebem um homem que vem puxando uma vaca por uma corda. Vê-se apenas

---

<sup>635</sup> Idem. Página 70.

<sup>636</sup> *Teoria do Drama Moderno*. Peter Szondi: Editora Cosac & Naify, 2001. Página 136.

a corda que se perde para a coxia. Nhô Miro se adianta e puxa conversa. Durante o bate papo entre as personagens Nhô Miro e Ferreira que acabara de chegar, ficamos sabendo que a vaca está doente e a mesma precisa ser benzida. Que é perigoso passar pelas terras do Benjamim, pois tem soldados do Paraná que estão em perseguição a um jagunço.

Até o momento as personagens nos repassaram informações; estas que não irão aparecer em cena e adiantando o diálogo entre os dois, Ferreira diz que não está entendendo mais nada sobre o porque de tanta briga. E pacientemente, Nhô Miro lhe explica: Ô, vô te explicá. Veja bem aí tua vaca na corda. Agora Magine essa corda é a frontera entre Paranã e Santa Catarina. Nós vinhemos puxando a corda da frontera desde lá de serra abaixo, sem brigá. Mecê é Santa Catarina e eu sô o Paranã. Daí, quando nós chegemo na vaca, aqui no arto da serra, que é onde tem muita madeira e erva-mate, mecê diz que aquela divisão de corda tava certa, mais agora a corda tem de passá pelo lado de lá e o animá fica pra cá, pro teu lado... e eu digo que não! Digo que eu é que sô dono da vaca. Daí nós garramo de porfiá. Mecê que é Santa Catarina embala uns agregado do Demétrio Ramo e manda puxá a vaca pro teu lado. E eu, que sô o Paranã, mando as forças policiá. E ficamo nessa aperseguição pra lá e pra cá.

Ferreira meio confuso, diz que entendeu. Pára e pensa, depois pergunta sobre os americanos e a resposta não é tão imediata por parte de Nhô Miro: Os americano... bem, daí as coisa se comprica, porque vem o nosso padrinho, que é o governo federá, e diz que vendeu a metade da vaca pr'uns estranho. E os estranho vem e começa a carneá... Vão tomando conta das terra, vão levando nossa madêra, vão expursando os moradô... e nós ainda tamo se aperseguindo...

Ferreira parece que vai entendendo as comparações feitas por Nhô Miro e lhe pergunta sobre os peludos e Nhô Miro assim os define: Os peludos? Bem... os rico são os corvo que vão comendo os bofe do anima... E nós, Paranã e Santa Catarina, ainda tamo pra arresorvê a nossa questão. E intê os peludo começa a grita que a vaca tamém é deles. Ansim é essa região... Agora pode i, leve tua vaca prô nhô Cardoso benze, mais vá com cuidado...<sup>637</sup>

Nos demoramos com esta cena, pois a mesma ratifica aquilo que acreditamos se chamar teatro dialético e não poderia haver jeito melhor de explicar dialeticamente o conflito que originou a Guerra do Contestado, como este exemplo utilizado pelo autor em que protagoniza uma vaca que nem aparece em cena; apenas uma corda esticada simbolizando o animal.

---

<sup>637</sup> *O Contestado*. Página 76.



Até aqui vimos que as personagens em *O Contestado* são narradoras desse conflito que foi a Guerra do Contestado. E no estudos de Jean-Pierre Sarrazac<sup>638</sup>, ele nos explica que às vezes estas personagens narrativas do teatro épico, e mais propriamente as personagens das peças de Bertolt Brecht, assumem o papel de coro.

Ele ainda explica que estas personagens são indivíduos profundamente imersos na massa – que partilham o mais possível à sorte dessa mesma massa e assim funciona perfeitamente a dialética, seja ela perniciososa ou alienada, de uma sociedade. Nos diz ainda que esta personagem nada mais é que um sábio, ou um tonto, não importa; o que importa que esta personagem tem um pensamento socrático.

E continuamos esmiuçando os estudos do autor de *O Futuro do Drama*, em que o mesmo nos explica como uma personagem é englobada num processo coral, é assim que ele nos define:

Desde então, pouco importa que a personagem seja mundialmente célebre ou desconhecida, porque ela é englobada num processo coral, porque é atravessada de ponta a ponta pelas aspirações, pela submissão, pelas revoltas, pela condição de uma categoria social ou de todo um povo.<sup>639</sup>

Diante dessa análise de Sarrazac em que ele fala que as personagens podem ser célebres ou desconhecidas; podemos dizer que na dramaturgia de *O Contestado* não há celebridade e sim, todas as personagens são pessoas simples, rudes, como rude era a natureza da região dos conflitos; são personagens que vem das camadas mais simples e populares e que querem sair do silêncio dos esquecidos e ocupar o seu espaço; até então ocupados pelos detentores do poder. E em cada cena o coro se faz presente, principalmente nas palavras de ordem e musicalidade.

Sarrazac, diz que estas personagens com seus princípios e com todos os erros são o sal de uma vida. Eles vêm das camadas simples e populares e irão fixar

---

<sup>638</sup> *O Futuro do Drama*. Jean-Pierre Sarrazac: Editora Campo das Letras, 2002.

<sup>639</sup> Idem. Página 112.

uma tomada de consciência, que ativará os futuros embates políticos. E nessa tomada de consciência, as personagens de *O Contestado* exigirão vez e voz e aí haverá o grande embate contra o poder econômico.

Passaremos a palavra para que o próprio Jean-Pierre Sarrazac nos explique melhor a personagem popular:

Em última análise, a vitalidade teatral da personagem popular depende, tal como o tinham já pressentido Brecht e Benjamin, da força das contradições que a atravessam, da sua permeabilidade à generalidade das influências sociais. Estabelecendo, a dada altura, uma espécie de hierarquia, de acordo com as suas emoções e convicções, das figuras do povo. André Benedetto faz “aparecer um primeiro lugar esses velhos lutadores da classe operária, tão numerosos quanto anônimos, primeiros artesãos da história”. Em suma, personagens profundamente imersas nas massas.<sup>640</sup>

Podemos dizer ser verdade que na dramaturgia moderna as personagens oriundas das camadas populares passaram a ser protagonistas dos grandes eventos históricos; pois é nesse momento que as camadas populares, mais propriamente oprimidas, se levantam em processos reivindicativos e querem ocupar os espaços que lhes são devidos.

Sarrazac, ainda dentro desse assunto em que os oprimidos chegam à cena, fala que o sentimento trágico moderno nasce de uma dupla constatação: da forma mesquinha como o homem habita o mundo, do fato que este homem é, ele próprio, habitado por um poder estranho – a ideologia como forma de apropriação de corpos. E ele fala da entrada do homem sem vez e sem voz na dramaturgia moderna:

Mas o que é que acontece a esta dialética, que é o motor do diálogo dramático, quando a oposição dramática deixa de se circunscrever à luta de alguns heróis entretidos com a disputa do domínio? Quando o escravo entra em cena?... ao homem de baixa condição poderá estar destinada a função de sucedâneo do herói. Se aceitarem largar a pele do ser coletivo e desempenharem igualmente o papel da submissão, se, travestidos de criados expedidos ou de proletários apaixonados por uma heroína, ultrapassarem a função

---

<sup>640</sup> Ibidem. Página 121.

de servidor do conflito e se transformarem em atuantes convencionais, o camponês, o operário, o pequeno burguês, o homem sem qualidade, terão, também eles, acesso, pela porta pequena, a relação dual, e assumirão o seu lugar no diálogo.<sup>641</sup>

Em uma das cenas de *O Contestado*, Romário nos fala da expulsão dos donos da terra pelos construtores da ferrovia que seria construída naquela região em comum acordo com o governo federal e essa expulsão será o motor que eclodirá a Guerra do Contestado. Nesta cena, Nhô Miro e Paciência estão conversando e chegam dois desconhecidos e dizem que eles terão que se retirar das terras pois, as mesmas pertencem agora ao governo americano. Indagado sobre a distância da ferrovia e onde ele moram desde sempre, os recém-chegados explicam que: É, a estrada passa lá, mas os agrimensô da companhia já mediro tudo. Isso aqui é tudo terra dos americano...Tá dentro da faixa de 15 légua. É tudo deles.

Nhô Miro tenta argumentar com os recém-chegados, em vão. Eles estão irredutíveis e dizem: Não, não, não! Não adianta. Vancê pode fazê as troxa e se arretirá. E vancê também.

Quando são interpelados sobre os documentos, nossas personagens dizem que moram ali desde sempre e nunca precisaram comprovar nada para ninguém. Todos alí estão na mesma situação: Dicumento... ansim, não temo, mais temo as prantação. É Terra ocupada por nossos pai. É coisa véia de famia. Terrinha poca e fraca mais é nossa, desde o tempo que inda tinha bugre por aqui. Não é compadre Paciência? Mecê alembra que nóis...<sup>642</sup>

E os recém-chegados se retiram não se sentindo nenhum mais culpado que o outro diante dessa situação; quanto que aos moradores da terra; teriam que partir deplorados por caminhos incertos em busca de uma nova jornada para suas vidas.

Até aqui, vimos à chegada dos opirmidos à cena e as conseqüências com a chegada desses recém-chegados; podemos dizer que foi a estruturação de uma dramaturgia mais engajada politicamente em defesa dos que até então, clã-mavam por vez e voz.

---

<sup>641</sup> Ibidem. Página 136.

<sup>642</sup> *O Contestado*. Página 79.

Para os nossos estudiosos, até aqui citados e analisados, trata-se de uma dramaturgia política que tem como objetivo discutir os problemas da humanidade numa perspectiva materialista em que o homem não é mais refém de forças ocultas e que o seu destino possa ser construído a partir de sua própria ação. E mais uma vez, teremos que dizer que isto se dá com o advento do teatro épico.

Jean-Pierre Sarrazac<sup>643</sup> opina a respeito desse assunto sobre o político no teatro, com a chegada dos menos favorecidos. Vejamos:

Questão de política, em definitivo, o fato de mostrar a tendência do nosso destino coletivo através da língua comum, sem seleção ou depuração prévias do material. Cria-se um dispositivo onde as ideologias se expõem e se esgotam na sua própria confrontação. A escrita acede a uma economia de parte a parte dialógica. Em primeiro lugar, um registro escrupuloso, a fase de acumulação: restituir, tal como saíram da boca, os discursos que o autor empresta a personagem. Depois o uso polifônico: representar o universo da peça no seu caráter multidimensional, deixar abertas – evitar resolver – as oposições. Em síntese, não procurar reconhecer como verdadeiro o material extraído da realidade: forçar, apenas, a indiscrição.<sup>644</sup>

Sarrazac diz que, nesse teatro político, o autor empresta seu discurso para as personagens. Claro, que quando vamos tratar de um assunto cujo conteúdo é a ideologia; cremos que a mesma só possa ser apresentada numa ótica do autor. Ele não irá defender um ponto de vista em que não acredita. Ao contrário da dramática em que os conflitos são quase todos na inter-subjetividade e o autor quase que desaparece, ficando apenas as personagens em seus mundos intra-subjetivos.

Mais adiante ainda em seus estudos, Sarrazac nos diz que esse tipo de comportamento na dramaturgia é um desvio do drama moderno, um arco de tensão do “estranhamento” proposto por Brecht e que pode ter dois pólos: o estranho e o familiar. Então que nos explique melhor o autor:

---

<sup>643</sup> *O Futuro do Drama*. Jean-Pierre Sarrazac: Editora Campo das Letras, 2002.

<sup>644</sup> *Idem*. Página 145.

Se a alienação é a privação da posse de si mesmo em benefício de um interesse estranho, e simultaneamente instalação em si mesmo de uma consciência estranha que dita comportamentos de resignação, o efeito brechtiano, entendido como efeito de desalienação, provém de uma incursão do estranho no familiar. Mas, desta vez, o elemento estranho abre-nos os olhos: intrigar, espantar, suscitar uma interrogação sobre o decorrer normal dos acontecimentos através do recurso ao exagero, ao distanciamento, ao exemplo, ao exotismo, à deslocação... incitar, também, o espectador a um “reconhecimento” da realidade, eis a função do desvio.<sup>645</sup>

Então se a privação e a alienação são responsáveis para o suscitamento de determinados sentimentos do espectador ao assistir a uma determinada peça de teatro, Sarazac diz que esse elemento estranho abre-nos os olhos e nos faz reconhecer a realidade e, aí se dá o desvio do drama moderno.

Na dramaturgia *O Contestado*, como já vimos, somos impelidos a tomar posição política; ou ficamos do lado dos poderosos ou ficamos do lado dos oprimidos. É impossível ler ou assistir passivamente a obra de Romário. Por tratar-se de um fato histórico com conseqüências até hoje insolúveis; sentimo-nos culpados, quem sabe pela omissão de tantas décadas e diante de tantas injustiças.

Em seu texto, Romário Borelli criou uma cena em que os menos favorecidos iniciarão um processo de negociação; mostrando assim o princípio de uma tomada de consciência, que mais à frente culminará com um levante e o surgimento da Guerra do Contestado. A cena começa com um coro de vozes que vão se intercalando, até o momento da chegada do prefeito à varanda de sua casa acompanhado de um capataz.

As personagens vão reivindicando, e o prefeito tenta manter a controle da situação. Eles falam para o prefeito que não podem mais plantarem pois estão sendo expulsos da terra; sendo tratados como se fossem bichos. O Capataz interfere e diz: Eu acho muito bão pra dá uma domada em vanceis! O pessoá daqui sempre andô atrais dos benzedô e das festa. Trabaíá nunca ninguém foi de muito e agora tão querendo usá da miséria pra exprorá quem tem quarqué coisa! Vanceis nunca foro do pesado!

---

<sup>645</sup> Idem. Página 180.

Alguém grita para o capataz se ele alguma vez pegou numa enxada; o que ele sabe fazer é ficar escorado nos peludos como capanga. Nesse momento inicia-se um balbúrdia que só se acalma com a intervenção do prefeito: Bem, bem! Vamo se acarmá que eu não quero briga aqui na frente de minha casa. Vanceis pode vortá pra casa e se arcamá. Quando chegá o tempo da colheita da erva-mate, nós arresorvemo a vida de todo mundo. Só nas minhas terra posso empregá pra mais de cem home. (...) Carma, carma! Ansim que terminá a construção da estrada de ferro, tudo vai miorá, pra nós. Eu também tô em situação difice... Mais em todo caso, pra ajuda vanceis, no sábado vô carneá duas vaca... (Os presentes começam a se retirar um após o outro, de tal forma que o prefeito vai terminar falando sozinho, tentando alcança-los com as palavras.) e vanceis pode tirá fiado no meu armazém. Não carece de pensá em pagá por enquanto... Despois nós acerta tudo.<sup>646</sup>

Esta cena em que a comunidade não aceita os paliativos do prefeito deixando-o falando sozinho; Romário Borelli nos dá o indicativo que o pior está por acontecer. Como já havíamos falado em outro momento sobre os desvios do drama moderno e voltando ainda sobre esse assunto; Sarrazac nos diz que a natureza exata desse desvio numa determinada situação histórica, as vezes corre o risco de provocar um regresso a uma situação anterior e distante de nós e das nossas preocupações reais.

Ainda nos estudos de Jean-Pierre Sarrazac, ele nos diz que em determinadas dramaturgias, as vezes há desvios histórico; claro que na obra de Borelli, como já falamos anteriormente, o objeto de estudo do autor já é de nosso conhecimento e o que necessitamos, é saber como o autor irá juntar os fatos históricos e dar um desfecho para o mesmo. Portanto, não há uma preocupação com qualquer desvio histórico e se isso fosse acontecer; não seria aqui discutido como uma dramaturgia focada na historiografia.

Assim como já havíamos estudado em *Terra de Terrara* e em *Vivo Numa Ilha* voltamos ao estudo sobre a parábola numa perspectiva histórica. Passaremos então à Sarrazac para que o mesmo nos detalhe e feche questão sobre este assunto:

Parábola, peça histórica, teatro de sátira ou da constatação, seja qual for à forma de desvio, é conveniente tomarmos consciência de que a sua prática não exclui difi-

---

<sup>646</sup> *O Contestado*. Página 82.

culdades. Porque as ocasiões não omitem a contaminação da arte do desvio pelo espírito de substituição. Entre estes dois princípios há sempre luta de influências, e uma luta vivamente disputada.<sup>647</sup>

Acreditamos que, sempre ao se referir a uma peça histórica, estaremos nos enveredando pelo mundo da parábola e, portanto, não gostaríamos de deixar de discutir no texto *O Contestado* até porque, o mesmo está sendo analisado numa perspectiva histórica.

E Sarrazac, vai mais longe ao dizer que a parábola representa por excelência a sua etimologia e é testemunha de um fato histórico: parable, construir-se ao lado – ou precipitar-se para o lado. E que uma parábola é uma comparação cujo segundo termo é desenvolvido em forma de narrativa. Para evocar uma questão abstrata e complexa, aquele que escreve em forma de parábola vai estabelecer uma comparação com um fenômeno qualquer ou realidade, que escolherá segundo os critérios do sensível, do imediato, do surpreendente.

É claro que, quando analisamos *O Contestado*, sabemos de antemão que estamos diante de um fato histórico e que aparentemente deveria ser de conhecimento de todos; principalmente do povo catarinense e numa perspectiva maior, de todo o povo brasileiro. E perante a história, acreditamos que a obra de Romário só vem a contribuir historicamente e artisticamente; ele faz renascer em nós uma discussão até então mantida às escuras para nosso povo, e ao escrever uma dramaturgia sobre esse assunto, traz à luz o que até esse momento, insistia em permanecer na escuridão.

Toda essa preocupação com a história na dramaturgia há muito já foi discutida e Sarrazac vai nos lembrar que perante a história – sobretudo a história nacional – a má consciência do dramaturgo contemporâneo é, de alguma forma, redobrada: cair no drama histórico seria avalizar a dupla mentira de uma dramaturgia enfática (a pompa histórica)

Lendo atentamente *O Contestado*, podemos dizer que o mesmo não se enquadra nessa afirmação de Sarrazac quanto à cair no drama histórico com toda a sua pompa; pelo contrário: Romário busca numa linguagem simples e coloquial

---

<sup>647</sup> *O Futuro do Drama*. Jean-Pierre Sarrazac: Editora Campo das Letras, 2002. Página 186.

retratar um mundo em que o próprio autor vivenciou em determinado momento de sua vida, e sua opção foi pelo homem simples da história do povo da região do Irani.

E Sarrazac continua dizendo que a preocupação com o drama histórico já foi estudo inclusive de Hegel, sendo que Marx e Engels, mais tarde, irão se apoiar em suas teses.

Quando Engels escreve a Ferdinand Lassalle, ele irá cobrar do autor da tragédia uma melhor definição quanto aos caracteres das personagens. E, se paramos para analisar individualmente as personagens da dramaturgia de *O Contestado*, podemos perceber toda a sua verossimilhança, e como arquétipos nos completam plenamente. Podemos dizer que quando o autor trata de cenas coletivas, as personagens se diluem um pouco e não conseguimos defini-las arquetipicamente, assim sendo, ficam num plano de inverossimilhança – ou, apenas os atores como narradores.

E quando falamos de personagens bem elaboradas, podemos dizer que as personagens Terêncio, Bastiana e Mariana – com ênfase à Terêncio que diante da catástrofe eminente e do flagelo total, são personagens que se transformam, ao saberem da chegada do novo santo; portanto as esperanças se renovam. As personagens passam dum plano de desespero para um plano de alegria e Romário Borelli descreve sua cena, assim: Nojêra! Eu suei o ano intero pra enchê barriga de rato. O que foi que nós fizemo pra Deus castigá tanto a gente? Fora! Fora! (...) O que é que pode sê pió que isso? O que é que a gente fais? Pra onde é que a gente vai? Tamo sem trabaio, tamo sendo robado e apinchado das terra e agora essa praga de rato! Nunca escuitemo falá do governo... e a primeira veis que ele chegô intê aqui foi abraçado c'os gringo prá apinchá a gente das terra. Tamo acuado pela desgrácia! O mundo tá cheio de rato de tudo que é tamanho e cara. Tá cheio de rato nojento devorando o trabaio da gente! Dá vontade de metê fogo em tudo, tudo, em todo mundo! Essa praga devorando a miséria da gente! Intê coro de arreio vai pra barriga deles! Mãe, quem pode acabá com essa praga? Essa situação me dá uma tristeza tão grande...

Com a chegada da personagem Mariana, que nos conta que o monge João Maria está chegando e diante dessa situação, renasce a esperança da mãe e do filho. E Mariana dirá ainda que, o monge está vindo armado. Nesse momento



percebemos a transformação da personagem Terêncio: Mais não pode sê o João Maria.<sup>648</sup>

Até aqui, nos aprofundamos na análise das personagens do texto *O Contestado*. Na cena anterior quando apresentamos as personagens como bem arquitetadas pelo autor; ele também falava da chegada do outro santo, o José Maria e para entendermos melhor a narrativa sobre a chegada do novo santo, faz-se necessário conhecer um pouco sobre a história desses monges e o aparecimento dos mesmos. E para isso, nos apossamos da tese de doutorado de autoria de Susan Aparecida de Oliveira<sup>649</sup>, que nos traz um importante estudo sobre esse tema. Vejamos:

...observei que os relatos dos monges podem ser de fato, entendidos como transgressores na sua relação com a historiografia porque apontam a existência de um outro observatório do processo cultural que mostra uma visão diferente do Contestado, para além da territorialidade que se apresenta nos discursos oficiais. (...) Assim, os monges do Contestado, aparecem em sua peregrinação reunindo o imaginário colonial à longínqua tradição monástica, bem como unindo em seu trajeto pelas províncias sulinas, pelo Uruguai e pela Argentina, as culturas locais no Cone Sul.<sup>650</sup>

Susan mais adiante em sua pesquisa, vai aos estudos de Luiz Costa Lima, *Vida de Santo I*, em que o autor nos diz:

O monge João Maria d'Agostini e os relatos sobre ele se disseminaram no rastro da peregrinação e no ritmo das migrações intensas que ocorriam no cone sul no final do século XIX, desde São Paulo, por conta do tropeirismo e das revoltas sulinas, especialmente a Guerra dos Farrapos e a Revolução Federalista. Nos lugares onde passou também ficou conhecido por vários outros nome, como monge do Botucaraí e monge do Campestre (RS), monge do Ipanema (SP) e monge da Lapa (PR).<sup>651</sup>

---

<sup>648</sup> *O Contestado*. Página 87.

<sup>649</sup> *Guerra do Contestado: Mimese e Políticas da Memória*. Susan Aparecida de Oliveira. Tese de Doutorado pela Universidade Federal de Santa Catarina no Programa de Pós-Gaduação em Literatura, 2006.

<sup>650</sup> *Idem*. Página 07.

<sup>651</sup> *Ibidem*. Página 47.

Conclui-se que foi a partir desse monge que surge no Cone Sul, que a partir dele é que irão surgir outros como o João Maria e José Maria da história do Contestado.

Mas voltamos ao texto de Borelli em que o autor nos conta sobre a chegada do Monge. Ele dirá que as personagens estão dispostos à frente de José Maria e alguns estão sentados e outros de joelhos. José Maria aparece pela primeira vez fazendo tratamento com ervas, veste um paletó surrado, sandálias e gorro de jaguatirica.

Ele falará como se fosse realmente um santo: Eu tenho o bálsamo sagrado. Bebendo ficarás curado. E logo ele irá contar a história de Carlos Magno aos seus fiéis: O imperadô Carlos Magno organizou um exército santo, venceu os turco, expursô os infiel e rcuperou os lugá sagrado. E o rei Carlos Magno organizô um quadro de cavaleiros que eram os Pares de França. Doze cavaleiros montados em cavalos brancos que acompanhavam o rei. Onde ele ia, os Pares de França iam com ele.

Depois da historiografia sobre Carlos Magno, as personagens começam a cantar: Uma força se alevanta / Uma luz me alumia / Vô pra cidade santa / Junto com José Maria.<sup>652</sup>

Durante a cantoria, todos se encaminham para Irani e quando os atores vão terminar de cantar o último refrão, Zé Maria se lança entre eles e grita desesperado. O canto pára, mas continuam os efeitos musicais, principalmente rítmicos, nos instrumentos: Eu não queria brigá! vim pro Irani porque eu não queria brigá! Mais esse coroné do Paranã veio aqui pra me matá, é certo! Já que eu tô sendo aperseguido onde qué que eu vá, eu brigo e dô prejuízo! Vamo picá essa gente toda!

Zé Maria é mortalmente ferido. Cessam os efeitos musicais. Silêncio. Sob um foco de luz vermelha, Zé Maria cai em câmara lenta. Ao tocar no chão, recomeçam os efeitos musicais e alguns atores tentam acordar seu líder. A personagem Miguel, percebendo a tristeza que se apossa de todos; tenta reanimá-los, dizendo: Carma bugrada ! Continua brigando ! Um home não morre quando tem companheiro ! Nós vamo segui sendo de quarqué manera. Não se pode mais arrecuá ! Zé Maria disse que ia morrê no primeiro entrevero, mais que era pra nós não se entregá porque ele ia

---

<sup>652</sup> *O Contestado*. Página 93.

arressucitá com mais gente e mais força pra se arreuni com nós. Nós vamo em frente! Pega os facão! Vamo inquietá todo mundo! quem não vié com nós, nós passamo o facão!<sup>653</sup>

Depois da batalha em que Zé Maria foi morto os caboclos voltam a se reunir e continuar os ideais do monge. Muitos jagunços se juntaram ao movimento e reforçando o mesmo e entre eles, está Adeotado, homem destemido e sem medo da morte. Quando da chegada com seu bando, um coro canta: Os home de Adeodato vararo o Timbó / Os home de Adeodato vararo o Timbó / Os home de Adeodato vararo o Timbó....

Há muita controvérsia sobre Adeodato Ramos. Na obra de Romário, o mesmo é tratado como Adeodato, personagem de ficção e para melhor entendermos este controverso líder do Contestado, voltamos aos estudos de Susan Aparecida:

Sobre a figura de Adeodato Ramos, o último líder do movimento insurgente do Contestado, preso em 1916 depois de uma fuga de seis meses da polícia, paira também um mistério eivado de preconceito, esquecimento e silêncio – semelhante ao que aconteceu aos monges, especialmente José Maria – mesmo tendo em vista a necessidade de tentar decifrá-lo. Adeodato obteve uma condenação a trinta anos de prisão, que repercutiu largamente como uma condenação moral do próprio movimento do Contestado, mesmo tendo este um julgamento solitário de uma herança que acabou isolada pelos próprios sobreviventes da Guerra. A ele coube coube a acusação de ter forçado a permanência dos seus comandados nos redutos através do terror e das penas capitais aplicadas diretamente por ele ou por ordens suas, que eram implacavelmente cumpridas sobre aqueles que ousassem desobdecer as suas ordens.<sup>654</sup>

O reduto e Adeodato são cercados e os caboclos estão assustados e procuram no líder o apoio que estão precisando e o mesmo falará com muita tranquilidade para todos: Tamo cercado... Aqui se costumava dize que um home não morre quando tem companhero. Mais agora os companhero se arretiraro quase tudo, uns pras cova, sem nome e sem cruís, os outro se escondero ô se entregaro... é o fim. Meceis se espaiem se ainda dé. Que ninguém se arrependa do grito que deu, que foi bem dado. Eu, nascido e criado aqui no mato,

---

<sup>653</sup> Idem. Página 98.

<sup>654</sup> *Guerra do Contestado: Mimese e Políticas da Memória*. Susan Aparecida de Oliveira. Página 196.

não sei dizê o que tá errado no mundo, que poco vi... mais alguma coisa tá muito errada. Se meceis que vão segui por aí, um dia pudé decobri e pudé consertá, se arreúna e conserte, que vale a pena. Vale a vida inté. Porque nós não semo bandido, nem matemo por gosto, porque pelo memo impurso e pela mesma ânsia nós enfrentemo o risco de morte, sofremo e morremo. Se um home se alevanta e diz “Vô morrê se fô perciso”, pode não sê bonito, nem muito religioso, mais só acontece porque alguma coisa tá muito errada antes disso. Peço que vanceis me perdoe os grito e os comando de guerra, peço que vanceis se espaiem... pode se espaiá por aí, pode inté se entregá... mais não se renda por dentro, não se conforme. O Zé Maria já dizia: “Eu trago atrais dos zóio coisa que não posso revela!”. Eu trago atrais dos zóio coisa que não posso revela!... Vanceis pode sê como o profeta, inté que dê pra revelá.<sup>655</sup>

Como vimos nas palavras de Adeodato, Romário o coloca como um líder e não como um sanguinário como nos informa a historiografia oficial que Susan se refere em sua tese de doutorado.

Com o genocídio da Guerra do Contestado, fato histórico que por muitas décadas passou quase que esquecido pela população de Santa Catarina, chegando inclusive a chacotas por parte da boa intelectualidade barriga-verde. Romário cria uma cena para poder falar sobre o descaso da população diante desse fato histórico que estava acontecendo na região do Irani e uma personagem ironiza aquele combate, ao explicar seu colega o que ele pensa sobre o movimento do Contestado: Pss... Nem fales isso por aí, que vão te confundir com essa gente ignorante. Além do que, meu caro, esses... (Com desprezo) jagunços já foram quase que totalmente dizimados. Resta meia dúzia de bandidos, que recalcitram em seus crimes, como bárbaros primitivos que são, liderados por esse tal de Adeodato. E eu soube que já cercaram ele. Seus dias estão contados. (...) Nem comentes um conflito tão provinciano, quando estão em guerra povos tão cultos, potências seculares, monarquias e repúblicas com raízes históricas tão importantes! (...) Vou te mostrar a essência dessa cultura. Experimente pronunciar: “Lüdenborff”... (...) “Hinderburg, Clemenceau” e outros que lideram o conflito europeu. E depois diga: “Zé Maria, Euzébio, Terêncio... Adeodato!” (...) Experimente dizer: “As tropas mecanizadas de Hindenburg cruzaram o Reno!” E depois diga: “Os home de Adeodato vararo o Timbó.”<sup>656</sup>

É claro que Romário Borelli criou esta cena apenas para mostrar o descaso da população para com a Guerra do Contestado e dizer o quão nós temos nossos

---

<sup>655</sup> *O Contestado*. Página 137.

<sup>656</sup> *Idem*. Página 133.

olhares voltados para o além mar, ao invés de pensarmos na construção de uma pátria cidadã.

Ao finalizar *O Contestado*, com a morte de Adeodato, os atores voltam para suas posições do início do texto e os atores não mais falarão com o dialeto regional, apenas o refrão do coro se mantém. E Romário finaliza assim a sua dramaturgia: E caminharam nas serras e no século... / Quando perseguidos se esconderam nos vales e nas matas / Viveram nos mesmos redutos, nos mesmos vales, na mesma linguagem / E traçaram arremedos de sonhos para suas vidas / E traçaram ida e vinda nos caminhos de pó / E pisaram descalços a relva gelada / E se aqueceram com o fogo das grimpas / E se entocaiaram nas pontes e estrada / E marcaram as imbuías com sangue dos inimigos / E cometeram injustiças sem culpa, nem dó / Os homens de Adeodato vararam o Timbó, o Contestado e a vida / E se fizeram cumprir em quatro anos de luta, levando a angústia de suas cabeças para o ventre dos inimigos / E vararam serras e matas, caindo e se levantando, caindo se levantando, caindo e ficando / Alguns, sem tempo de fuga, se esconderam dentro de si mesmos.

Se faz necessário falarmos aqui sobre esses protagonistas que sobreviveram após a prisão de Adeodato. Nas pesquisas de Susan de Oliveira, ela vai até os estudos de Pedro Martins, *Os Anjos de Cara Suja* em que o historiador nos conta de forma trágica a vida desses sobreviventes:

A exatidão dos fatos que marcaram o fim do movimento do Constestado talvez jamais seja apurada. A narrativa sobre o evento, no entanto, ainda que incompleta, mostra uma situação de terror envolvendo os vencidos, além da violência que se praticou contra gente que nada tinha a ver com o movimento. Vinganças pessoais de toda ordem, saques e roubos foram praticados pelas tropas civis.<sup>657</sup>

Ainda em suas pesquisas, Susan irá apropriar-se de outro importante estudo sobre o flagelo do Contestado descrito na obra de Donald Schüler, *Império Caboclo*, e o autor, assim nos descreve:

Homens e mulheres estavam em farrapos. Às vezes chovia. Se uma mãe ia andando e não aguentava carregar seu filho, este jazia no caminho; quem passava, olhava, até que a criança morria. Crianças morriam atoladas no barro durante as marchas. Até os

---

<sup>657</sup> *Guerra do Contestado: Mimese e Políticas da Memória*. Susan Aparecida de Oliveira. Página 138.

adultos mal conseguiam se arrastar (...) Houve homens e mulheres que nem puderam atingir a vila; deixaram-se cair no caminho e ficaram aguardando a morte por inanição. Daqueles que se apresentaram em Canoinhas, grande parte foi depois enviada serra abaixo; ganharam os fazendeiros do litoral novos trabalhadores.<sup>658</sup>

Antes de finalizarmos a análise do texto *O Contestado* em que os sem vez e sem voz puderam protagonizar a sua própria história; falaremos ainda da importância da memória como fundamento histórico e sua relevância em estudos biográficos como este realizado por Borelli, ao tratar do genocídio da Guerra do Contestado.

E para que possamos entender melhor este estudo sobre a memória, quer numa obra dramática ou literária, voltamos às pesquisas de Susan Aparecida de Oliveira. Neste estudo, ela se refere ao *O Contestado* de Romário Borelli e ao *Contestado: A Guerra do Dragão de Fogo Contra o Exército Encantado* de Antônio Cunha. Ela nos diz:

(...) Os textos teatrais que tematizam o Contestado têm, portanto, na questão da memória uma função especial, a de trabalhar contra a memória fixa trazendo os discursos fundacionais à cena, mas explicitando suas falhas e interrupções, constituindo, assim, novos saberes em trânsito. Essa memória disputa, assim, um espaço importante que visa conseguir rearticular as vozes dissidentes das personagens.<sup>659</sup>

E a autora da tese sobre a história do Contestado continua discorrendo sobre a questão da memória, apropria-se dos estudos de Gilles Deleuze, quando o mesmo trata deste assunto na obra de Marcel Proust; assim a autora nos descreve o pensamento de Deleuze:

“A memória voluntária vai de um presente atual a um presente que ‘foi’, isto é , a alguma coisa que foi presente, mas não o é mais. O passado da memória voluntária é, pois, duplamente relativo: relativo ao presente que foi, mas também relativo ao presente como

---

<sup>658</sup> Idem. Página 139.

<sup>659</sup> Ibidem. Página 167.

referência a que é agora passado. O que vale dizer que essa memória não se apodera diretamente do passado: ela o recompõe com os presentes.<sup>660</sup>

Podemos dizer que sem esta memória, em que os nossos estudiosos trataram em suas teorias; seria impossível para Borelli idealizar a sua literatura dramática. A sua obra concretiza-se através da sua memória pessoal; utilizando-se da memória oficial e mesmo da memória daqueles que mergulharam em pesquisas extras oficiais e construíram assim uma outra memória e o nosso autor soube muito bem apropriar-se desses estudos e nos proporcionar esta importante obra dramática.

Mas este estudo sobre a memória não para por aqui. Nos ensaios de Jeanne Marie Gagnebin<sup>661</sup>, a estudiosa dissecar a obra do grande pensador e filósofo Walter Benjamin e a mesma começa nos falando de Heródoto, o nosso primeiro historiador e nos diz que:

O primeiro “historiador”, Heródoto, também define sua tarefa como uma luta contra o esquecimento para que o tempo não venha abolir os trabalhos dos homens e que as grandes façanhas realizadas, seja pelos Gregos seja pelos Bárbaros, não caiam no esquecimento. Mesmo Tucídides, crítico de Heródoto e do memorável, quer salvar o relato da Guerra do Peloponeso para constituir uma “aquisição para sempre” (*Ktêma eis aei*), tesouro de ensinamentos que devem ser consignados para a memória futura da humanidade.<sup>662</sup>

Avançando em seus estudos, Jeanne Marie Gagnebin vai até a obra *Vorrede*, de Walter Benjamin, em que o nosso filósofo falará sobre os empreendimentos dedutivos ou indutivos da história da arte, em que busca encontrar indício de uma verdade possível, da qual a idéia desenha o contorno enquanto totalidade redimida, vejamos:

A descoberta pode encontrar o autêntico nos fenômenos mais estranhos e excêntrico [no mais singular e mais esquisito dos fenômenos], nas tentativas mais frágeis e toscas, assim como nas manifestações [aparições] mais sofisticadas [demasiadamente

---

<sup>660</sup> Ibidem. Página 193.

<sup>661</sup> *História e Narração em Walter Benjamin*. Jeanne Marie Gagnebin: Editora Perspectiva, 2007.

<sup>662</sup> Idem. Página 03.

maduras] de um período de decadência [de uma época tardia]. A idéia absorve [assume] a série de manifestações históricas, mas não para construir uma unidade a partir delas, nem muito menos para delas derivar algo de comum. Não há nenhuma analogia entre a relação do particular com o conceito e a relação do particular com a idéia: no primeiro caso [ali], ele é incluído sob o conceito, e permanece o que era antes [o que era] – um particular [particularidade] ; no segundo caso [aqui] , ele é incluído sob a idéia [ele está na idéia] e passa a ser o que não – totalidade. Nisso consiste sua redenção [“salvação”] platônica<sup>663</sup>.

Walter Benjamin ao tratar sobre este assunto de idéia e totalidade sobre o que era e o que é – pretende dizer que quando nos reportamos às manifestações históricas, não devemos tentar construir uma unidade, e muito menos torná-la em algo comum. Romário Borelli em *O Contestado* buscou na historiografia do passado juntar aspectos relevantes que pudessem constituir uma unidade em sua dramaturgia, e não impor sua idéia do aqui (hoje), negando ou rompendo com o passado ou mesmo, invertendo o fluxo histórico oficial e oficioso.

Diante destas idéias que acabamos de formular aqui, não podemos deixar de falar do que Benjamin chama de messiânico, no que diz respeito ao conhecimento histórico e vontade redentora de trazer à luz e iluminar as rasgaduras do mundo:

O conhecimento não tem outra luz além daquela que, a partir da redenção dirige seus raios sobre o mundo: todo o mau exaure-se na reconstrução e permanece uma parte [um pedaço] de técnica. Seria [necessário] produzir perspectivas nas quais o mundo analogamente se desloque, se estranhe, revelando suas fissuras e fendas, tal como um dia, indigente e deformado, aparecerá na luz messiânica.<sup>664</sup>

Não acreditamos que Borelli tenha tido uma vontade messiânica para escrever sua obra; até porque o mesmo inicia seus estudos sobre o *Contestado* a partir de uma vivência que está originada na sua adolescência. Através dessa prolongada pesquisa, o dramaturgo quis, trazer à luz todas as injustiças cometidas contra o povo simples que lutou e acreditou que poderia ter voz e vez numa sociedade

---

<sup>663</sup> Ibidem. Página 13.

<sup>664</sup> Ibidem. Página 43.



onde o capitalismo se sobreponha punjantemente. Quanto a isso não temos dúvidas sobre a obra de Romário, aliás Benjamin expõe muito claramente sobre este assunto aqui inquirido:

Se se comparar a obra crescente a uma fogueira em chamas, então o comentador está frente a ela como químico, o crítico como alquimista. Enquanto para aquele madeira e cinzas permanecem os únicos objetos de análises, para este a chama mesma guarda um enigma: o do vivo. Assim, o crítico pergunta pela verdade cuja chama viva continua queimando por cima das achas daquilo que foi e das cinzas leves do vivido.<sup>665</sup>

Com certeza, para o nosso historiador de o Contestado, tudo é seiva fértil, e ele faz das chamas e das cinzas um belo produto alquímico que faz da história daqueles até então esquecidos, uma fênix que renasce e exige espaço na historiografia oficial do Brasil. E para que não percamos nossa memória.

Sabemos que uma cultura somente sobrevive através da sua memória; ou seja, através de seus escritos, de suas pinturas etc. Jeanne Marie Gagnebin em seus estudos sobre Benjamin, diz que:

(...) Benjamin compara os mecanismos da memória com aqueles da fotografia, observando que a força dos instantâneos consiste em que “estamos nós mesmos no centro destas estranhas imagens”, mas que isto provém do fato de que estes “instantes de iluminação súbita são, ao mesmo, instantes do estar-fora-de-nós”.<sup>666</sup>

Acredito que ao se referir a este estar-fora-de-nós, Benjamin quis dizer que são momentos em que nós nos sentimos distantes desses fatos ocorridos no passado e só vem à luz, como flash instantâneo quando alguém decide como Romário Borelli resgatar estas memórias. Pois, até então, estas histórias, não são nossas histórias, e sim dos outros ou dos livros esquecidos em nossas estantes.

Continuando nos estudos de Jeanne Marie Gagnebin nas obras filosóficas de Benjamin e a estudiosa vai discutir a problemática do materialismo histórico numa perspectiva de historiografia e podemos dizer que *O Contestado* de Romário Borelli, como mesmo nos disse o dramaturgo, o epicismo em sua obra

---

<sup>665</sup> Ibidem. Página 45.

<sup>666</sup> Ibidem. Página 83.

se dá devido a sua ideologia marxista e socialista. Então se quiséssemos discutir marxismo e socialismo; só poderia ser numa perspectiva materialista.

Vejamos como Jeanne Marie Gagnebin sintetizou o pensamento de Benjamin:

O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas no qual o tempo estaca e chega a parar imóvel. Pois esse conceito define exatamente o presente em que escreve história para si mesmo.<sup>667</sup>

É claro que este tempo presente em que se escreve a história, estamos lembrando de um passado e o escritor não pode e não deve fugir da fidelidade daquele período que passou; do contrário não teríamos este estudo como fonte fidedigna e o mesmo não seria um estudo sobre o concreto.

Jeanne Marie, dando continuidade em seus estudos, irá falar da preocupação de Walter Benjamin para com os historiadores do materialismo histórico no que diz respeito a necessidade de uma nova escrita da história, para uma outra história. Quando tratamos de analisar o texto de Romário Borelli *O Contestado*, podemos dizer que o mesmo se apossou de uma história e a transformou em uma outra história – em que os sem vez e voz passaram a ser os protagonistas, e isto não está na história oficial.

Vejamos como Jeanne Marie Gagnebin resume esta outra história e as possibilidades que a mesma nos proporciona; até mesma com falhas:

Para voltar a uma teoria da narração e da historiografia, as fraturas que escandem a narração não são, portanto, simplesmente as marcas da desorientação moderna ou do fim de uma visão universal coerente. São igualmente, os indícios de uma falha mais essencial da qual pode emergir uma outra história, uma outra verdade (da qual podem nascer outras histórias, outras verdades). Uma possibilidade que, cumpre repeti-lo mais uma vez, nunca é garantia. Nas teses “sobre o Conceito de História”, a tarefa do historiador “materialista” é definida, essencialmente, pela produção dessas rupturas eficazes. Longe de apresentar de início um outro sistema explicativo ou uma “contra-história” plena e valente, oposta e

---

<sup>667</sup> Ibidem. Página 97.

simétrica à história oficial, a reflexão do historiador deve provocar um abalo, um choque que imobilizava o desenvolvimento falsamente natural da narrativa.<sup>668</sup>

Adiantando seus estudos, Jeanne nos diz que um livro de história quando escreve sobre o horror, nos obriga a lembrar de que a violência existe e nos possibilita abrir caminhos para a palavra a reflexão balbuciante, entrecortada, despida e salvadora em sua nudez mesma. Assim é a história humana. Em se tratando de fidelidade ao passado, a estudiosa irá dizer, que:

Além da descrição ou da explicação dos fatos, a história humana teria assim por tarefa paradoxal a transmissão daquilo que não pode ser contado, a fidelidade ao passado e aos mortos mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seus nomes nem seu sentido. Estranha narração da qual já testemunha a tradição mítica, cuja força salvadora surge mais de sua própria enunciação que dos conteúdos enunciados. Numa de suas mais belas “imagens de pensamento” (Denkbilder), Benjamin evoca o valor terapêutico e salvador desta narração paciente que, como o gesto lento e preciso das mãos acariciantes, pode acarretar a cura.<sup>669</sup>

E o enunciado na dramaturgia *O Contestado* advém da memória histórica resgatada pelo autor – não permitindo que o flagelo de Deus caísse no esquecimento e eis aí a grande enunciação desse legado, escrito por Romário Borelli.

Deixamos a estudiosa Jeanne Marie Gagnebin e seus arrazoados sobre os mais diversos tratados do filósofo Walter Benjamin que, em muito contribuíram para a nossa pesquisa. Tentaremos concluir nossos estudos sobre *O Contestado*.

Até aqui, vimos que Romário Borelli trouxe para a cena o grito que estava calado, sufocado no silêncio desses esquecidos, que, às vezes, para nós, que estamos tão distantes dessa história, parecia ser um silêncio quase que fantasmagórico. O autor nos educou com a sua dramaturgia; nos fez repensar e nos reciclar em nossos conceitos e pré-conceitos sobre a historiografia, não somente sobre o *Contestado*, mas sim, sobre a história do nosso país, que até onde sabemos é contada até o momento pelos vitoriosos e os detentores do

---

<sup>668</sup> Ibidem. Páginas 103/104.

<sup>669</sup> Ibidem. Páginas 109/110.

poder, as oligarquias, os latifundiários, e alguns déspotas e nefastos de colarinhos brancos que chegam ao topo, através do sufrágio universal.

Queremos dizer que a dramaturgia de Romário tem seu enfoque na historiografia, o autor se apropriou do gênero épico para contar um pouco da história de uma Guerra que, até então, não era muito clara para todos nós, pois havia sido roubada, alijada dos livros oficiais. Finalizando, gostaríamos de retornar ao importante estudo de Jean-Pierre Sarrazac<sup>670</sup> quando ele nos fala das mentiras contadas pela história oficial, vejamos:

Recusada desde sempre pela mentira oficial, a memória popular deve ser igualmente procurada na imperfeição das pistas – a marca quase geológica de um apagamento, de uma ruptura – e na volubilidade, freqüentemente enganosa, de uma tradição oral revivificada. Assim abre-se caminho à necessidade de ter em consideração (na ausência da qual regressa ao populismo ou ao folclore histórico) os aspectos mais obscuros ou mais fechados da história do nosso povo.<sup>671</sup>

Mérito ao Romário Borelli que soube desfazer o nó da mentira oficial e nos trouxe através do texto *O Contestado* a abertura das covas rasas sem nome e sem cruz para que se pudesse dar voz e vez àqueles que até então, se mantinham no silêncio dos esquecidos. Só nos resta congratular-mos com o nosso dramaturgo e dizer: muito obrigado!

---

<sup>670</sup> *O Futuro do Drama*. Jean-Pierre Sarrazac: Editora Campo das Letras – Portugal, 2002.

<sup>671</sup> Idem. Página 206.

## CONCLUSÃO

A especificidade da presente Tese de Doutorado *A Novadora Dramaturgia Barriga-Verde*, teve como objetivo discutir o fazer dramaturgico e a sua importância não só para o Estado de Santa Catarina, assim como para todo o território brasileiro. Partimos da hipótese de que o se escreve em terra Barriga-Verde é uma dramaturgia que deve ser conhecida devido à sua relevância, portanto de fundamental importância para todo o teatro nacional.

Depois de uma longa jornada de quase dois anos de pesquisa na fonte com 33 dramaturgos de Santa Catarina e a leitura de 136 textos destes autores, chegamos ao final de nossas inquirições, decidimos em comum acordo, orientador-orientando, que iríamos selecionar apenas 5 textos e que os mesmos iriam ser objetos de nossa pesquisa. Por tratar-se de análises complexas e que exigia consultas à muitos teóricos (ao todo foram consultados 100), a nossa preocupação era não se dispersar por labirintos que nos levassem a nada, por isso, nos restringimos apenas a estes 5 textos.

Com este estudo, pudemos falar da importância da pesquisa histórica que realizamos para a idealização de nossa Tese de Doutorado, onde nos enveredamos pelos primórdios do teatro ocidental, desde o seu berço em solo grego até chegarmos a nossa contemporaneidade. Mesmo sabendo que já existem muitos estudos sobre alguns assuntos aqui abordados, achamos essencial que falássemos um pouco sobre este teatro, visto que, no Estado de Santa Catarina há uma carência de bibliografias e com a nossa tese, esperamos estar contribuindo para aqueles que querem buscar conhecimentos teóricos e são privados por não terem acesso a estes pedagogos e seus estudos sobre o teatro ocidental e nacional.

E neste estudo sobre o teatro ocidental, pudemos analisar e dialogar com as grandes vanguardas teóricas que se originaram a partir da metade do século XIX, com ênfase durante todo o século XX. Graças a estes estudiosos do teatro ocidental é que se possibilitou ao terceiro milênio a discussão de um teatro pós moderno. Com esta pesquisa, pudemos traçar paralelos com as vanguardas do além mares e o teatro que se constrói em terras brasileiras. Ao nos apropriarmos

desses estudos, podemos afirmar que os mesmos nos embasaram, e nos foram de muita valia para a concretização de nossa tese sobre *A Novadora Dramaturgia Barriga-Verde*.

E se tratando de teatro brasileiro, assim como fizemos com as pesquisas junto ao teatro ocidental, onde fomos até os seus primórdios na Grécia antiga; não poderíamos deixar de ir às origens do nosso teatro que, podemos dizer, nasceu junto com o teatro de catequese de José de Anchieta e os seus autos sacramentais e através deles, podemos entender antropologicamente um pouco a nossa sociedade e o seu servilismo e uma cultura de imposição; isso se confirma inicialmente como uma tendência no teatro nacional e claro; Santa Catarina sofreu desse mal, e sofre, até os dias de hoje.

Para que pudéssemos entender um pouco desse teatro que nascia em território nacional, achamos importante falar um pouco sobre alguns letristas que em nossa ótica muito particular, foram responsáveis por uma dramaturgia que nos possibilitou um estudo e uma discussão sobre o fazer-teatro em solo brasileiro. Depois de José de Anchieta, nos enveredamos para a obra de Antônio José da Silva (o Judeu ), mesmo sabendo que os seus textos foram escritos em Portugal e não trazem em seu enredo assuntos do nosso país. Outro nome, que consideramos importante para o entendimento de nossa cultura teatral, foi Gonçalves Magalhães que irá reafirmar a importância do judeu como escritor, sua tragédia *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*.

Adiantando nossos estudos, demos ênfase aos escritos de Gonçalves Dias e Qorpo-Santo com seus reconhecimentos tardios, e a eles podemos creditar todas as injustiças que uma pessoa possa receber em vida. E em nossos estudos, falamos da importância dessas peças para o teatro brasileiro. Com elas confirmou-se que existiu, naquele período do século XIX, um ensaio para a consolidação de uma dramaturgia nacional.

É claro que este tardio ensaio veio à luz somente na segunda metade do século XX.

E quando falamos do teatro do século XIX, não deixamos de nos debruçar na comédia de costumes e ressaltar a sua relevância como documento histórico de uma época, e com ela, as possibilidades de concretização de uma dramaturgia nacional. Entre esses fotógrafos que tão bem souberam nos revelar esse período,

estão Martins Pena, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior e Arthur Azevedo. E quando falamos de João Caetano, creditamos a ele como um dos maiores intérpretes da sua época. E não mais que isso.

E na virada do século XIX, podemos dialogar com os mais eficientes dramaturgos das primeiras décadas do século XX, com ênfase a Coelho Neto, Renato Viana e Roberto Gomes. Falar desse período e não falar da Semana de Arte Moderna; mesmo que com uma dramaturgia tardia na figura de Oswald de Andrade; seria negar a sua importância histórica. Podemos dizer que a partir da década de 40 e 50, tivemos aqueles que em nossa opinião são os que se destacaram dramaturgicamente e entre eles, estão, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Augusto Boal, Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos e outros.

Assim, depois que historiamos a dramaturgia brasileira; tínhamos um farto material comprobatório para iniciarmos nossos estudos sobre *A Novadora Dramaturgia Barriga-Verde* e iniciamos dizendo que, os primórdios do teatro em Santa Catarina distam do século XIX, pois é a partir daí, que temos os primeiros registros oficiais.

Iniciando os estudos desse período, nos apropriamos da obra de Horácio Nunes, tido como um dos precursores das comédias de costume no Estado de Santa Catarina e nos deixou entre seus escritos 20 peças teatrais. Depois desse estudo, passamos para a virada do século e podemos perceber que foram poucos dramaturgos a escreverem para o teatro e sem muita relevância; isto acontecerá até a década de 60 do século XX.

E quando falamos que na dramaturgia barriga-verde há um vácuo de quase 50 anos e o seu revigoração dá-se por volta dos anos 60; é verdade que este acontecimento se efetiva graças aos primeiros festivais estaduais, elemento motivador para que se começasse a escrever, e estes escritos passassem a ser encenados. Até porque alguns desses eventos, eram competitivos e a motivação era maior.

Quando falamos que esses festivais foram fundamentais para o revigoração da dramaturgia de Santa Catarina, podemos dizer que outro fator importante motivou os nossos letristas a escreverem para o teatro, foram os

Concursos de Dramaturgia que colaboraram decisivamente para o surgimento de bons nomes para a Literatura Dramática em nosso Estado.

A partir da consciência de que havia pessoas escrevendo para o teatro de Santa Catarina que decidimos escrever a nossa Tese de Doutorado. Só nos restou aglutinar este material, lê-los e analisá-los, para que depois, pudéssemos consolidar, aquela, que chamaríamos de *A Novadora Dramaturgia Barriga-Verde*.

Finalizando a análise de *Dona Maria, a Louca*, podemos dizer que antes, de chegarmos a alguma conclusão, nos debruçamos sobre o entendimento do que era um monólogo como gênero teatral e as correntes em que o mesmo se enquadrava. Esperamos ter alcançado nosso objetivo. Depois deste estudo sobre o monólogo em que tivemos que inquirir vários autores e neles tentar buscar a essência do monólogo como gênero teatral, acreditamos que se não alcançamos totalmente nosso objetivo, nos aproximamos teoricamente, e tal nos fez ver que este gênero dramático sempre esteve presente entre nós e, talvez por preconceito, muitos obliteraram de seus estudos.

E depois desse diálogo com os estudiosos sobre o monólogo teatral, nos enveredamos para a análise do texto em que tentamos levantar aspectos importantes da obra do autor, e dizer que o mesmo se encaminha numa perspectiva épica e com certa predominância ao eu épico, mesmo sabendo se tratar de uma obra que faz parte da dramática. Outro ponto importante em nossa análise foi a relação entre o subjetivo e o intersubjetivo que existe na relação da personagem protagonista e sua antagonista. Ainda outro ponto importante em nossa análise foi as comparações entre o estado da personagem em momento dialogal e monologal e finalizamos, dizendo se tratar de um monólogo em estado puramente dialógico.

Sabemos que a discussão não pára por aqui. Muitos estudiosos ainda se debruçarão sobre este texto e com certeza, irão enumerar outros aspectos relevantes que não foram discutidos nesta pesquisa.

Na dramaturgia *O Cárcaro* de Borges de Garuva, tentamos partir da discussão sobre o absurdo da existência. E qual não foi nossa surpresa: tivemos um farto material a nossa disposição.

Para que pudéssemos entender melhor a dramaturgia de Borges de Garuva, iniciamos com o estudo sobre linguística, linguagem, fala, signos e se-



miologia, somente assim, foi possível nos enveredar para uma análise propriamente dita.

Um dos aspectos que mais se impôs, na análise do texto de Borges de Garuva, foi que o mesmo se constroa na perspectiva da dramática. Outro ponto importante que levantamos em nossa análise é que a personagem protagonista quase sempre se encontra num estado de narração e isto nos permitiu que enveredássemos nossa análise numa perspectiva épica.

Durante a nossa análise do texto *O Cárcaro* o que mais nos detivemos foi na discussão sobre o expressionismo, absurdo e o surrealismo. O texto de Borges nos apresenta uma personagem pessimista, privada de um mundo livre. A pátria para si está perdida. Não tem ilusão com o mundo que o cerca. A fala vem a partir do imagético, portanto desprovida de uma lógica gramatical.

Traçamos paralelos em nossos estudos com as mais diversas teorias que se debruçaram em entender o que é um teatro expressionista, um teatro do absurdo ou um teatro surrealista.

É claro que emprestamos muitas páginas a esta análise, porque queríamos colocar o texto de Borges de Garuva num patamar de entendimento como obra poética. Acreditamos que a mesma se preste aos mais diversos ensaios – até porque uma obra artística que se preze pode e deve permitir esses devaneios poéticos e teóricos.

Durante a análise do texto *Terra de Terrara* em nenhum momento, tentamos fechar questão sobre um gênero teatral específico. É claro que na obra de Carmen Fossari, desde o início de nossos estudos, vimos que o texto nos levava para um teatro de rua, teatro de bonecos, teatro realista, teatro político, e por que não para um teatro de tese?

Com esse estudo, pudemos galgar vôos além dos píncaros e levar o texto de Carmen para às comparações com teorias de vários estudiosos que discutiram ao longo dos últimos 100 anos a importância de um teatro com engajamento e a apropriação de muitas linguagens em único texto – e foi que vimos em nossa análise sobre *Terra de Terrara*.

Acreditamos que após analisarmos o texto *Vivo Numa Ilha* o mesmo nos possibilitou elucidar muitas dúvidas sobre os mais diversos eventos teatrais que

surgiram a partir da década de 60. E hoje, alguns estudiosos continuam analisando esses eventos numa perspectiva pós-dramática.

Para que pudéssemos discutir o texto como um pós-dramático, mergulhamos nos estudos sobre agit-prop, do work in progress, do alternativo, da criação coletiva, do experimental, do colaborativismo, do happening, da corporeidade, etc.

É claro que não fechamos questão que o texto *Vivo Numa Ilha* de Márlio Silveira fosse um pós-dramático. Tentamos, sim, compará-lo aos grandes eventos que foram motivo de muitos estudos a partir da década de 60 e finalizamos dizendo que o mesmo poderia ter sua origem naquele período. Até porque, o mesmo contempla todos esses eventos teatrais aqui citados.

Iniciamos a análise de *O Contestado* discutindo inicialmente o teatro hiperbólico que Romário Borelli experimentou em algumas montagens de seu texto.

Adiantando nossa análise nos enveredamos para as comparações com o teatro épico, até porque o texto nos encaminha para essa perspectiva e, assim sendo, fomos nos aprofundar nesse assunto.

Se é verdade que o texto de Romário Borelli se encaminha para uma perspectiva épica, nos aprofundamos nos estudos de outros autores que tentaram dizer que um teatro épico advém de eventos, como: teatro político, teatro histórico, documentário, etc.

Para que pudéssemos entender melhor a problemática do épico, nos enveredamos nas análises de temas que acreditávamos pertinentes ao texto em análise. E para isso, buscamos em vários estudiosos temas de importante relevância, como: memória, memória histórica, fábula, parábola, narrativa, etc.

Finalizamos *O Contestado* de Romário Borelli, dizendo que se trata de uma dramaturgia que tem seu enfoque na historiografia e que o autor se apropriou do gênero épico para contar um pouco da história de uma guerra que, até então, não era muito clara para todos nós.

Assim, diante do que expusemos em nossos estudos, só podemos concluir que a priori existe de fato uma dramaturgia em nosso Estado e que a mesma deva ser conhecida, primeiramente em solo catarinense, e num patamar maior ser conhecida nacionalmente. Acreditamos que ela tem sua relevância como literatura dramática e por isso, se faz necessário esse reconhecimento. Convém salientar a

importância de edições de textos teatrais sistematizados, o retorno dos concursos de dramaturgias, o incremento de novos festivais e o intercâmbio entre os fazedores das letras dramáticas. Diante do exposto, podemos concluir que realmente existe hoje em Santa Catarina uma dramaturgia e a mesma foi plenamente discutida e analisada aqui na nossa Tese de Doutorado: *A Novadora Dramaturgia Barriga-Verde*.

Que Assim Seja!

## POSFÁCIO

Depois que finalizamos nossos estudos, gostaríamos de deixar como alerta, que o teatro de Santa Catarina que ora acabamos de analisar não se fecha em si; ao contrário, possibilita a partir de então, a abertura de outras portas para outros estudos. Precisamos sim, encontrar outros estudiosos rapsódicos que irão dar continuidade e buscar novos elementos comprobatórios da importância desta dramaturgia. Jean-Pierre Sarrazac ao tratar do autor rapsódico, nos diz:

Tinha concluído *O Futuro do Drama* afirmando que a rapsódia era “a forma mais livre” e não a “ausência de forma”. Mantenho o que disse; e acrescento: também não é uma forma passe-portout, nem simples manipulação “pós-moderna” de velhas formas devidamente catalogadas.<sup>672</sup>

Foi com este espírito desarmado que tentamos analisar a dramaturgia de Santa Catarina, e como um rapsodo, procurei explorar os mais íngremes caminhos em busca de um entendimento que viesse a nos trazer uma luz e um novo olhar sobre este teatro que se faz em meu Estado e fecho dizendo, que ao finalizar, sinto-me com a razão revigorada e disponível a entender este teatro Barriga-Verde e o teatro do mundo.

Então, só nos resta neste posfácio utilizarmos das palavras de Calderón de La Barca, sobre o *Grande Teatro do Mundo*<sup>673</sup> para que meus pensamentos fiquem somente no plano de idéias sobre o teatro; até porque, foi o que escolhi como profissão de fé:

Pois sou o autor e tu minha obra és,  
hoje, de um meu conceito  
a execução em tuas mãos eu deito.  
Que festa fazer quero

---

<sup>672</sup> *O Futuro do Drama*. Jean-Pierre Sarrazac: Editora Campo das Letras – Portugal, 2002. Página 375.

<sup>673</sup> \* *O Grande Teatro do Mundo*. Calderón de La Barca: Editora Francisco Alves, 1988.

a meu próprio poder, se considero  
que só por ostentar minha grandeza  
festa fará minha obra, a natureza;  
e como sempre há sido  
o que de mais alegre e divertido  
de representação bem aplaudida,  
e é representação a humana vida,  
uma comédia seja  
a que hoje o céu em teu teatro veja.

Se sou autor e se é minha a festa,  
a companhia minha encargo desta.

E já que eu escolhi entre os primeiros  
os homens, e eles são meus companheiros,  
eles, já no teatro do mundo,  
que contém de partes quatro,  
com estilo adequado  
hão de representar.

E será dado,  
pois, o papel que a cada um convenha;  
e porque em festa igual sua parte tenha  
o formoso aparato  
de cenários, de trajes o ornato,  
prevenido hoje quero  
que, alegre e liberal, tal como espero,  
fabriques aparências  
que de dúvidas passem a evidências.

Seremos, eu, o autor, pois, neste instante,  
tu, o teatro, é o homem, recitante.<sup>674</sup>

---

<sup>674</sup> Idem. Páginas 02/03.

# BIBLIOGRAFIA

## LIVROS

ALENCAR, José de. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: SNT, 1977.

ALMEIDA, Eduardo. *José de Anchieta* (Seleção e Tradução do Tupi: Eduardo Navarro). – São Paulo, Martins Fontes, 1999.

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: Editorial da Universidade de São Paulo, 1996. 3ª Edição.

\_\_\_\_\_. *Teatro de Animação: Da Teoria à Prática*.

São Paulo: Ateliê Editorial, Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, FAPESP, 1997.

\_\_\_\_\_. *O Ator e os Seus Duplos: Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: Editora da Universidade, 1996.

ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas VIII. Teatro: A Morta, O Rei da Vela, O Homem e o Cavallo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976 - 2ª Edição.

ARAÚJO, Nelson. *História do Teatro*. 2ª Edição ampliada. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.

ARISTÓTELES. *Poética / Aristóteles*; (Tradução de Eodoro de Souza). - São Paulo: ARS-Poética, 1993 – 2ª Edição.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. (Tradução: Teixeira Coelho). – São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AZEVEDO, Arthur. *Teatro Completo* ( Tomos: 5 ) Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: MEC-SEAC-FUNARTE-SNT, 1987.

- BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas: Hucitec, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A Canoa de Papel* (Tradução de Patrícia Alves). São Paulo: Editora Hucitec, 1994.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. (Tradução: J. Guinsburg). São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- BENTLEY, Eric. *A Experiência Viva do Teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. São Paulo: Editora Hucitec, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Teatro do Oprimido (e outras poéticas políticas)*. – São Paulo: Civilização Brasileira, 1991. 6ª Edição.
- \_\_\_\_\_. *O Teatro Como Arte Marcial*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2003
- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. 2ª edição.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. (Seleção e Introdução: Luiz Carlos Maciel). – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1979. 3ª Edição.
- BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança – Quarenta Anos de Experiência Teatrais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CALDERÓN, de La Barca. *O Grande Teatro do Mundo / Calderón de la Barca*; (Tradução: Maria de Lourdes Martini ). – Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1988.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: Estudo Crítico, dos gregos à Atualidade*. (Tradução: Gilson César Cardoso). – São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CESAR, Guilhermino. *Qorpo-Santo. As Relações Naturais e outras Comédias*. Porto Alegre, Edição Faculdade de Filosofia e Universidade Federal do Rio Grande do sul, 1969.

- COHEN, Renato. *Work in Progress a Cena Contemporânea: Criação, Encenação e Recepção / Renato Cohen*. – São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- DAMASCENO, Darcy. *Comédias de Martins Pena*. Clássicos Brasileiros. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1971.
- DESCARTES, René. *Discurso do Pensamento*. São Paulo: Editora Escala, 2005.
- DÓRIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro*. Coleção Ensaios. MEC, SNT, 1975.
- EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht – Sua Vida, Sua Arte, Seu Tempo* (tradução: Lya Luft). – São Paulo: Editora Globo, 1991.
- FARIA, João Roberto. *O Teatro Realista no Brasil: 1855 – 1865*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- FERNANDES, Silvia. *Grupo Teatrais – Anos 70*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2000.
- FRAGA, Eudinyr. *Qorpo-Santo: Surrealismo ou Absurdo?* São Paulo, Editora Perspectiva, 1988.
- FRANÇA JÚNIOR. *Teatro de França Júnior*. Rio de Janeiro: SNT, 1980.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. - São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- GARCIA, Clóvis. *Os Caminhos do Teatro Paulista: O Cruzeiro (1951-1958), A Nação (1963-1964)*. – São Paulo: Prêmio, 2006.
- GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a Crítica Teatral nos Jornais (Décio de Almeida e o Problema da Apreciação de Obras Artísticas no Jornalismo Cultural)*. – São Paulo: Editora Mackenzie, 2002.
- GOMES, Roberto. *Teatro de Roberto Gomes*. Coleção Teatro Brasileiro Moderno. Rio de Janeiro: INACEN, 1983.
- GREINER, Christine e Armindo Bião. *Etnocenologia: Textos Selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de Um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.



- GUINSBURG, Jacó e Sílvia Fernandes (orgs.) *O Pós-Dramático*. – São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- GUINSBURG, Jacó e Sheila Leirner (orgs.) *O Surrealismo*. – São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- HELBO, André. *Semiologia da Representação (teatro, televisão, história em quadrinhos)*. – São Paulo: Editora Cultrix, 1975.
- HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime* (Tradução do Prefácio de Cromwell) – São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- JOEL, Pontes. *Teatro de Anchieta*. Rio de Janeiro, MEC, SNT, 1981.
- KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte*. – São Paulo: Edições SESC-SP e Editora Perspectiva, 2008.
- KHOURY, Simon. *Série Teatro Brasileiro – Bastidores*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2000.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Um Vôo Brechtiano: Teoria e Prática da Peça Didática*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992,
- LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-dramático* (tradução: Pedro Sussekind). São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Teatro Completo* (Tomo 1 e 2) Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro ) Rio de Janeiro: MEC-SEAC- FUNARTE-SNT, 1979.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Coleção Ensaios. São Paulo: DAC/FURNARTE – Ministério da Educação e Cultura, São Paulo, 1972.
- \_\_\_\_\_. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- MAGALHÃES, Gonçalves de. *Tragédias / Gonçalves de Magalhães* – São Paulo: Martins Fontes, 2005 – ( Coleção Dramaturgos do Brasil ).
- MARX, Engels. *Sobre Literatura e Arte*. São Paulo: Global Editora, 1980. 2ª Edição.

- METZLER, Marta. *O Teatro da Natureza: História e Idéias*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- MEYRHOLD, Vsévolod. *O Teatro de Meyerhold*. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NAVARRO, Eduardo. *José de Anchieta*. Editora Martins Fontes, 1999.
- NUNES, Horácio. *Teatro Selecionado – Memória Literária de Santa Catarina*. Florianópolis: Editora da Universidade de Santa Catarina, 1999.
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Dramaturgia: Construção do Personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. (Tradução: J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira). – São Paulo: Editora Perspectiva-SESC, 2006.
- PEIXOTO, Fernando. *Teatro em Pedacos – 1959-1977*. São Paulo: Editora Hucitec, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Ciclos de Palestras Sobre o Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O Melhor do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Teatro em Movimento*. São Paulo: Editora Hucitec, 1989.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PONTES, Joel. *Teatro de Anchieta*. Rio de Janeiro: MEC – Serviço Nacional de Teatro, 1978.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno: 1947-1955*. São Paulo: Martins Fontes, 1956.

\_\_\_\_\_. *Teatro em Progresso: 1955-1964*. São Paulo: Martins Fontes, 1964.

\_\_\_\_\_. *Exercício Findo (1964-1968)*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. *O Drama Romântico Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: Edusp, 1999.

\_\_\_\_\_. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

R. INGARDEN et al. *O Signo Teatral: A Semiologia aplicada à Arte Dramática*. Porto Alegre: Editora Globo, 1977.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. – São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

\_\_\_\_\_. *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

ROUBINE, Jean Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral* (tradução e apresentação: Yan Michalski). – Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1988. 2ª Edição.

\_\_\_\_\_. *Introdução às Grandes Teorias de Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2003.

- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.
- SÁ, Nelson de. *Diversidade: Um Guia Para o Teatro dos Anos 90*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997
- SANTO, Qorpo. Pseudônimo de José Joaquim de Campos Leão, 1829- 1883. *Teatro Completo*. (fixação do texto e estudo crítico de Guilhermino César. Rio de Janeiro: SNT-FUNARTE, 1980.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama*. (Tradução: Alexandre Moreira da Silva). – Porto: Editora Campo das Letras, 2002.
- SILVA, Maria Cecília P. de Souza & Ingedore Villaça Koch. *Linguística Aplicada ao Português*. – São Paulo : Editora Cortez, 1985.
- SILVEIRA, Miroel. *A Outra Crítica*. São Paulo: Editora Símbolo, 1976.
- STEINER, George. *A Morte da Tragédia*. – São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950) / Peter Szondi*; (Tradução: Luiz Sérgio Repa). – São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Teoria do Drama Burguês (século XVII) / Peter Szondi*; (Tradução: Luiz Sérgio Repa). – São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: L & PM Editores, 1987.
- VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campina: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

## TRABALHOS ACADÊMICOS

BARROS, Alcides João de. *O Monólogo Teatral*. Tese de doutorado sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Célia Berrettini, pela ECA-USP em 1985. (não editado)

COLLAÇO, Vera. *Um Painel do Teatro Catarinense no Século XIX – Com Enfoque em Nossa Senhora do Desterro*. Dissertação de Mestrado sob a orientação do Prof. Dr. Clóvis Garcia – ECA-USP, (não editado)

MACIEL, Jairo Cesar. *Quinze Anos de Organização do Teatro Catarina: 1974-1989*. Dissertação de Mestrado sob a orientação do Prof. Dr. Clóvis Garcia na ECA-USP, 2002. (não editado)

OLIVEIRA, Susan Aparecida. *Guerra do Contestado: Mímese e Políticas da Memória*. Tese de Doutorado, sob a orientação da Profa. Dra. Alai Garcia Diniz na Universidade Federal de Santa Catarina, no curso de Pós-Graduação em Literatura, 2006. (não editado)

## PERIÓDICOS

### JORNAIS

“A CIDADE VAI RESPIRAR TEATRO”. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau – SC, 12 de novembro de 1996, Folha Cultura e Lazer.

“A GUERRA DO CONTESTADO”. *A Notícia*, Joinville – SC, 25 de julho de 1988.

“INSONIA OU CÁRCARO”. *Diário Catarinense*, Florianópolis – SC, 1 de outubro de 1996.

“O ENCONTRO DE TEATRO FOI EM PONTA GROSSA”. *Gazeta do Povo*, Curitiba – PR, 9 de novembro de 1980.

“TELES PEDE A PRESERVAÇÃO DA HISTÓRIA DA GUERRA DO CONTESTADO EM SANTA CATARINA”. *A Notícia*, Joinville – SC, 20 de julho de 1987.

ALAN, Jair. “Contestado: A História Catarinense no Palco”. *Diário Catarinense*, Florianópolis – SC, 25 de julho de 1988.

BORELLI, Romário. “O Contestado: Apontamentos sobre conjuntura”. Estado do Paraná, Curitiba – PR, 1979. Encarte Especial.

BORELLI, Romário. “O Oprimido Insolente”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo – SP, 10 de maio de 2009.

DERENGOSKI, Paulo Ramos. “O Messianismo que Ensangüentou o Contestado”. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau – SC, 7 de janeiro de 2000.

GARCIA, Clóvis. “O Contestado, Um Tema Atual em Uma Montagem de Bom Nível”. *Estado de São Paulo*, São Paulo – SP, 9 de fevereiro de 1980.

GUSTAVSEN, Denise. “O Grande Brilho do II Festival”. *Diário Catarinense*, Florianópolis – SC, 4 de novembro de 1986, Folha Variedades.

LARA, Lara. “Homem, Terra e Música no Projeto Mambembão”. *Folha da Tarde*, 19 de fevereiro de 1981.

MARSIGLIA, Ivan. “O PIANISTA RODOU”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo - SP, 14 de dezembro de 2008.

MICHALSKI, Yan. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro – RJ, 6 de fevereiro de 1981. Coluna de Teatro.

SCHMITZ, Paulo Clóvis. “Grupo A, Demolindo a Incompetência Numa Viagem de Humor e Ousadia”. *O Estado*, Florianópolis – SC, 16 de abril de 1986.

## REVISTAS

*Módulo*: Revista de Arte, Cultura e Arquitetura. Rio de Janeiro – RJ, 1981.

(entrevista com Yan Michalski)

*Releituras*: Revista Universitária da FURB - Fundação Universitária da Região de Blumenau. Blumenau – SC, 1998. (entrevista com Valmor Beltrame)